افتتاحية . .

# العبقرية والشر لا يجتمعان

## (قراءة في مسرحية بوشكين "موزارت وساليري")

□ مالك صقور

((اللهم احمني من أصدقائي، وأنا علّي باعدائي))... لا أعرف من قالها، ولكن يا حنظلة، لمّا كان لا أعداء لي غير أعداء الأمة والشعب، وهذه مهمة لا تقع على عاتقي وحدي. كان علي أن أحتاط من الذين قال فيهم النبي العربي (ص) ((اتق شر من أحسنت إليه)).

وإذا كان يا حنظلة، الخل الوفي ثالثة أثافي المستحيل، فعزائي هو قول بوشكين على لسان الموسيقار الكبير أماديوس موزارت لصديقه الحسود انطونيو ساليري:

ـ يا ساليري: العبقرية والشر لا يجتمعان.

لكن موزارت العبقري المخدوع، لم يكن يعلم أن صديقه الذي أحبه وقدم له النصائح في الموسيقا، وسمع ألحانه، وسَمَّعه أيضاً، وتمتعا بالعزف، وشرب النبيذ معاً، قد سكب له السّم الزعاف في كأسه وكان الكأس الأخير.

الحسد والغيرة، طبعان متأصلان في بني البشر، مذ كان البشر وأبو البشر آدم؛ وقصة الحسد الأولى، أو الغيرة الأولى التي أدت إلى جريمة القتل الأولى، ألا وهي قصة

---

* "موزارت وساليري" مسرحية قصيرة لبوشكين ترجمها عن الروسية الأستاذ شاهر نصر

هابيل وقابيل، مازالت ماثلة، وتتكرر بأشكال مختلفة:

((وعرف آدم حواء امرأته فحملت وولدت قاين فقالت قد رزقتُ رجلاً من عند الرب❖ ثم عادت فولدت أخاه هابيل، فكان هابيل راعي غنم وقاين كان يحرث الأرض❖ وكان بعد أيام أن قاين قدّم من ثمر الأرض تقدمة للرب❖وقدّم هابيل أيضاً من أبكار غنمه ومن سمانها، فنظر الربّ إلى هابيل وتقدمته❖وإلى قاين وتقدمته لم ينظر فشق على قاين جداً وسقط وجهه❖ فقال الرب لقاين لم شق عليك ولم سقط وجهك❖ ألا إنك إذا أحسنت تنالُ وإن لم تحسن فعند الباب خطيئته رابضة وإليك انقياد أشواقها وأنت تسود عليها❖وقال قاين لهابيل أخيه لنخرج إلى الصحراء. فلما كانا في الصحراء وثب قاين على هابيل أخيه فقتله)) [1]

ولقد جاء في القرآن الكريم:

**﴿واتل عليهم نبأ آدم بالحق، إذ قرّبا قرباناً فتقبل من أحدهما ولم يتقبل من الآخر قال لأقتلنّكَ قال إنما يتقبل الله من المتقين﴾** [2].

وقصة أخرى، عن الحسد والغيرة، مشهورة جداً، وهي قصة (يوسف) وإخوته، وما حصل له جراء حسدهم له وغيرتهم منه، عندما لمسوا أن أباهم يحب يوسف أكثر منهم ويفضله عليهم، وله حظوةٌ عنده:

((وكان يعقوب يحب يوسف على جميع بنيه لأنه ابن شيخوخته فصنع له قميصاً موشى❖ ورأى إخوته أن أباه يحبه على جميع إخوته. فحسده إخوته وكان أبوه يحفظ هذا الكلام)) [3]

وورد في القرآن الكريم:

**﴿إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبةٌ إن أبانا لفي ضلال مبين❖ اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضاً يخلُ لكم وجه أبيكم وتكونوا من بعده قوماً صالحين﴾** [4].

وجاء في سورة الفلق:

﴿قل أعوذ برب الفلق، من شر ما خلق ومن شر غاسق إذا وقب. ومن شر النفاثات في العقد. ومن شر حاسد إذا حسد﴾ [5]

* *

وأعود إلى مسرحية بوشكين القصيرة "موزارت وساليري" التي تعد واحدة من أهم الأعمال التي عالجت موضوع الحسد والغيرة بين الفنانين. وربما كانت واحدة من الأعمال الإشكالية كونها تعرضت لأهم موسيقارين في عصريهما .."موزارت وساليري".

في عام1832. كتب بوشكين هذه الملاحظة حول المسرحية:

---

(1) سفر التكوين: الفصل الرابع من 1-9

(2) سورة المائدة 27

(3) سفر التكوين من الفصل السابع والثلاثون 3-12

(4) سورة يوسف 8-9

(5) الفلق 1-5

"خلال العرض الأول لمسرحية "دون جوان" كان المسرح يغص بالمشاهير العارفين بالموسيقى الذين كانوا ينصتون بنشوة وشغف إلى هارمونيا موزارت. فجأة سُمع صفير فالتفت الجميع بسخط إلى الموسيقي المشهور ساليري وهو يخرج من القاعة مسعوراً، والحسد يثقل كاهله.

توفي ساليري منذ ثمانية أعوام، وتحدث بعض الصحفيين الألمان، إنه اعترف وهو يحتضر على فراش الموت بالجريمة الشنعاء التي اقترفها - تسميم موزارت العظيم.

لقد استطاع الحسود الذي استهجن (دون جوان) أن يسمم مبدعها"[6]

بهذا الصدد يقول الناقد سيرغي بوندي: "بعد موت ساليري عام 1825 انتشرت إشاعات كثيرة عن حادثة تسميم ساليري لصديقه موزارت وقد كتبت هذا الجرائد والمجلات بين مؤيد ومعارض، ومنها بعض الصحف الفرنسية التي نفت الشائعة" [7]

ويقول زيد الشريف:

"بالغ المؤرخون في وصف العداء بين ساليري وموزارت وأخطؤوا عندما أصروا على أن يقارنوا موهبة موزارت بموهبة ساليري.

فساليري لم يكن بوجه من الوجوه أستاذاً دون موهبة، ولكن أحداً في التاريخ لا يمكن مقارنته بموزارت..

وباستطاعتنا أن نعتقد هنا بأن الغيرة لعبت برأس ساليري وهو يرى موزارت الذي لم يكن يصغره بأكثر من ست سنوات، يحظى (على الأقل) بتأييد الأسرة المالكة والبلاط. ومن المؤكد، بأن عبقرية موزارت التي استطاع ساليري أن يقدرها أكثر من جميع معاصريه، لعبت دوراً كبيراً في شعوره بالنقص. ولكن هذا كله ليس سبباً كافياً لاتهامه بدّس السم له، وهو اتهام ظهر في فيينا بعد سنوات طويلة من وفاة موزارت. وساهم عمل بوشكين (موزارت وساليري) في تحويله إلى حقيقة تاريخية" [8]

وبغض النظر، عن صحة (الواقعة التاريخية) أو عدم صحتها، وبغض النظر عما نشرته الصحافة الألمانية والفرنسية والروسية حينذاك، بين مؤيد ومعارض لهذه الواقعة أو هذه التهمة، فقد دخلت تراجيديا بوشكين "موزارت وساليري" تاريخ الأدب المسرحي والاجتماعي، والبسكالوجي العالمي، من اوسع أبوابه. ومنذ صدورها عام 1830 حتى اليوم، مازالت محط دراسات نقدية، ومازال المسرحيون يقومون بتمثيلها على الخشبة، وقد حولها بيرشافر إلى دراما (أماديوس) والتي قام المخرج التشكيلي ميلوش فورمان بتحويلها إلى فيلم شهير حصد ثماني جوائز أوسكار كما في

[6] بوشكين ناقداً تحقيق ي. ن ليديف ولبستكو. موسكو 1978 ص370-371.

[7] بوندي: عن بوشكين مقالات موسكو 1978 دار نشر الأداب ص856-257.

[8] زيد الشريف، أعلام الموسيقى الغربية الجزء الثالث ص19. منشورات وزارة الثقافة دمشق 1998.

*وبالمناسبة في آب 2009 تم تقديمها في طرطوس، ضمن فعاليات ((مهرجان الفينيق الأول – فرقة حماة – إخراج يوسف شموط)).

الأوبرا ريمسكي كورساكوف عن عمل بوشكين، وكل تلك الأعمال تقوم على فكرة الحسد والغيرة، وتنتهي بدس السم من قبل ساليري لصديقه موزارت.

لكن سؤالاً يطرح نفسه بقوة: هل يمكن لشاعر عظيم، بحجم بوشكين وموسوعيته وعبقريته، أن يكتب بالاسم الصريح شخصيتين تاريخيتين، وهما موسيقاران مشهوران آنذاك على مستوى أوروبا، دون أن يتأكد من صحة الواقعة، معرضاً سمعته ومكانته الأدبية للشك وعدم المصداقية؟ تشيرُ كل الدلائل إلى أن بوشكين كان متأكداً من ذلك ولم يشك في صحة التهمة إطلاقاً.

* * *

لقد وضعت عنواناً هو "العبقرية والشر لايجتمعان" وهذا ما قاله بوشكين على لسان موزارت. وهذا القول: هو جوهر هذه التراجيديا، التي عدها بيلنيسكي: "أنها عظيمة وعميقة وتشهد على عبقرية نادرة قوية، على الرغم من قصر هذه التراجيديا وصغر حجمها" [9]

أما الناقد البلغاري ايفريم كارانفيلوف فيقول: "ومن ناحية أخرى، فالمسألة الأساس في المغناة تبدو واضحة للغاية: العلاقة بين العبقرية وضيق الأفق، وولادة الحسد والجريمة"[10].

وفي رأيي، إن جوهر مأساة بوشكين "موزارت وساليري" هو الصراع الأزلي بين الخير والشر، والصراع بين الموهبة وعدم الموهبة، الصراع بين الأريحية والأنانية، الصراع بين الأخلاق الرفيعة والأخلاق المنحطة، الصراع بين الشهامة والنذالة بين المروءة والخسة، الصراع بين الغرور والتكبر والتواضع، وأخيراً الصراع بين كبار النفوس وصغارها.

إن بوشكين شاعر الحرية، بكل ما يعني لقب شاعر من معنى، وبكل ما تعني كلمة حرية بكل أبعادها ومعانيها.

بوشكين هو الذي يقول:

**أريد أن أغني الحرية**

**وأفضح الشر المتربع على العروش**

وهو، فعلاً، أنشد الحرية وغنى لها، وفضح الشر والعروش معاً، في كل ما كتب، وفي هذه المسرحية القصيرة المأساة، يفضح الشر الكامن في النفوس.

وإن كان دوستويفسكي توغل إلى أعماق النفس البشرية، في كشفه عن ذوات أبطاله ونماذجه، فإن بوشكين، قد سبقه في هذه التراجيديا، في كشف أعماق نموذج

[9] بيلنيسكي، مقالات مختارة، دار نشر العامل الموسكوي 1971 ص323

[10] ايفريم كارانفيلوف: أبطال وطباع. ترجمة ميخائيل عيد. وزارة الثقافة دمشق 1982 ص283.

بشري، فضح من خلاله الحسد الكامن في نفس ساليري، الحسد الذي قاد إلى الجريمة، وفي الوقت نفسه غنّى للانسان المبدع الذي هو موزارت.

الحسد، كما قلت، موضوع قديم، قدم البشرية، والأمثلة أكثر من أن تحصى. ولقد قرن الشر بالحسد في القرآن: "ومن شر حاسد إذا حسد"

لكن في رأيي، أن موضوع (الحسد) في هذه التراجيديا، له خصوصية متميزة؛ وخصوصيته تنبع من العمق الذي تناوله فيه بوشكين كشاعر عظيم عبقري أولاً، وثانياً تأتي هذه الخصوصية من شخصية (البطلين) اللذين جعل منهما بوشكين رمزين، في الأدب والفن.

**رمزين: للخير والشر، رمزين للنبل والسفالة، رمزين للطيبة والضغينة رمزين للموهبة وضيق الأفق. رمزين للأريحية والحسد.**

فموزارت ليس إنساناً عادياً، فقد لفت نظر الناس في طفولته، وأدهشهم في يفاعته، وأسرهم في نضوجه. كذلك ساليري فهو موسيقي مهم في عصره وصل إلى أعلى المراتب في البلاط النمساوي، وهذا ما دفع بعض المشككين للقول: كيف يمكن لأستاذ في الموسيقى مثل ساليري وهو أستاذ (بتهوفن وشوبرت وليست) أن يغدو حاسداً لموزارت ثم يقتله بالسم؟

يقول بيلينسكي: إن ساليري لديه من العقل وحب الموسيقى وفهمها ما يجعله يدرك - أي ساليري - أنه لاشيء أمامه [11] - أي أمام موزارت.

تبدأ التراجيديا بلحظة، يبدو ساليري فيها مأزوماً شاكياً، فيسرد قصته مع الموسيقى، وكيف وقف حياته كلها من أجل الفن مذ كان طفلاً وحتى اللحظة الراهنة، وكيف سعى، وجاهد وجدّ، واعتزل الناس، ناسياً النوم والطعام لأيام متتالية، وكان يبدو له، أن المجد بعيدٌ عنه، ولكن وبعد إصرار، ابتسم له المجد، وشعر بلذة النجاح والمجد معاً. عندها لم يحس بالحسد أو الغيرة من أحد، حتى من أكبر موسيقي عصره ألا وهو (بوتشيني) الذي أسر أهل باريس المتوحشين، ساليري يطلق على أهل باريس "متوحشين" لأنهم معجبون ببوتشيني، ولكن بعد ظهور موزارت في عالم الموسيقى وبعد أن سطع نجمه، اختلف كل شيء.

يقول:

**"من قال إن ساليري الشهم**
**يصبح حسوداً حقيراً.**
**ساليري يضرم حقد الأفاعي البشرية**
**وينفث الرمال والغبار بقوة؟**
**لا أحد!.. والآن بنفسي أقول:**
**الآن، أنا أحسد. أحسد من أعماقي**

[11] بيلنسكي – مصدر سابق ص323

**أحسد بألم.. أواه، أيتها السماء!**
**أين الحقيقة، فالهبة المقدسة**
**والعبقرية الخالدة - ليست مكافأة**
**للحب الحار، والتفاني والعمل والجد**
**ولا لرسول العبادة بل إنها تضيء**
**رأس ذلك المجنون الفارغ، المدمن**
**الكسلان..آه.. موزارت، موزارت!!**

وما إن يلفظ ساليري، اسم موزارت حتى يدخل موزارت إليه. لنتأمل هذا المشهد بين الصديقين:

ساليري يتألم شاكياً حتى من السماء، ويصرح عن حسده، والغل في صدره كسم الأفاعي، وموزارت يدخل إليه بكل طيبة وبساطة بكامل حيويته وفكاهته وضحكه وعذوبته، ويصطحب معه عازفاً عجوزاً أعمى.

ترى، ماذا يتوقع القارئ والمشاهد من هذا اللقاء؟

عوضاً عن الترحاب والاستقبال الحار، والبشاشة، عوضاً عن هذا يسأله ساليري: أأنت هنا؟! منذ مدة؟!

فيجيبه موزارت: أحببت أن أقدم لك مفاجأة طريفة!

لكن ساليري، لا يهتم بالمفاجأة التي يحملها موزارت والمفاجاة هي العازف العجوز الأعمى.

موزارت بكل بساطة وطيبة وتواضع يقول:

وأنا قادم إليك، مررت أمام الحانة، سمعت عزف العجوز الأعمى، لم أستطع أن أسمعه لوحدي فأتيتك به كي تسمع فنه، إنه أعجوبة باللروعة. ثم يطلب موزارت من العازف الأعمى أن يعزف شيئاً من مؤلفاته فيعزف لهما أغنية من (دون جوان) لموزارت. موزارت يقهقه طرباً فيما يغتاظ ساليري، وبحنق يقول: وتضحك أيضاً؟!! موزارت يتعجب كيف لا يضحك ساليري حتى ولا يبتسم. بمعنى كيف، ولماذا لم يُعجب بعزف الضرير الشيخ؛ بل يقول ساليري ممتعضاً وبغيظ:

**"لا يبعث الدّهان الرديء الضحك في، عندما يلوث بخربشته عذراء رفائيل".**

ثم يطرد ساليري العازف العجوز الأعمى.

ساليري، يطرد العجوز الأعمى لكن موزارت يقول: تعال "اشرب نخب صحتي":

هنا، لابد من التساؤل، لماذا تصرف ساليري هكذا فكيف له كإنسان أن يطرد ضيفاً من بيته كائناً من كان، ثم هل ساليري فعلاً يبدو أكثر إخلاصاً للفن من موزارت، وهل لا يتقبل إلا الفنان المشهور؟!

لماذا أعجب موزارت بعزف الشيخ الضرير، ورأى فيه أعجوبته، وساليري يطرده، بعد أن يشبهّه بدّهان يشوه عذراء رفائيل، بمعنى من المعاني، إن هذا العازف الضرير العجوز، يشوه لحن موزارت، وكأن

ساليري، حريص على ألحان موزارت، أكثر من موزارت نفسه، لكن الحقيقة غير ذلك، هنا تتجسد مقولة الصراع بين الروح الجافة اليابسة والروح المبدعة، الصراع بين دوغمائية الحرفي وبين الشاعر الحر الطليق.

وكما يقول كارانفيلوف: "فالعباقرة والموهوبون حقاً، يبدون على استعداد دائم لمد اليد إلى الشعب عبر رؤوس ضيقي الأفق اليابسة".

لا بد أن القارئ والمشاهد، انتبه إلى هذا المشهد، شديد الواقعية، ساليري يطرد العجوز الأعمى، موزارت يطلب منه أن يشرب نخب صحته.

ساليري يغتاظ من وجود الشيخ الضرير، ولا يطرب له، موزارت يطلب منه أن يعزف لحناً من ألحانه.

في هذا المشهد، تتكشف للقارئ والمشاهد معاً شخصية كل من موزارت وساليري، من خلال حماسة موزارت وأريحيته بالتعامل مع عامة الشعب وتواضعه مع البائسين.

كم يتكرر هذا المشهد، بأشكال مختلفة، في المشهد الثقافي العام. حين يحاول فنان مشهور، أو كاتب كبير، أو شاعر معروف، أن يلغي الآخر، بحجة المحافظة على الفن، تارة وبحجة المحافظة على اللغة، وطوراً المحافظة على الشعر، وطوراً على الوزن، ثم يتكرر هذا المشهد، ويعارض أهل المنابر من يرون فيهم أنهم أدنى من مستواهم الفني، أو، ذوّق لهم غرورهم أنهم هم أعلى من مستوى أولئك، الذين لم يصلوا بعد.

إن ساليري في هذا المشهد، يلخص المشهد العام للأنانية، في عدم قبوله الإنسان البسيط الفقير، العازف الشيخ الضرير، الذي يتسول اللقمة في الشارع وفي الحانات، أما موزارت فيبدو نبيلاً بلا حدود.

ولكي تتضح لنا شخصية ساليري، وأزمته، وضحالته أكثر، أذكّر في بداية المسرحية التي يبدؤها ساليري هكذا:

((يقول الجميع: لا يوجد حقيقة على الأرض. ولا توجد في الأعالي)) ثم يعود ويكرر شكواه، وتذمره مراراً خلال منولوغه الطويل: ((أواه، أيتها السماء أين الحقيقة))؟ الهبة المقدسة والعبقرية الخالدة؟!

عن كلمة (الحقيقة) يقول الناقد يغفيني فينوكوروف: ((فكلمة (برافدا) تعني الحقيقة، لا أعرفها في بقية اللغات. ولكن في اللغة الروسية: لها معنيان: الأول: وهو الحقيقة، كما هو متداول. والمعنى الثاني: هو العدالة. "لا يوجد حقيقة على الأرض – هذا ما يقوله بوشكين، فماذا يقصد: العدالة أم الحقيقة؟ بالنسبة للإنسان الروسي مفهوم الحقيقة (البارد)، وتقويم المعنى الأخلاقي (الحار) للعدالة مجموعان في كلمة واحدة[12]))

(12) – فينوكورف، أشعار وأفكار بوشكين. موسكو 1960، ص21.

هـنا، يقـصد بوشـكين علـى لـسان سـاليري: أيـن الحقيقة، أي، أيـن العدالـة؟ فـساليري، الـذي يتبجح بالجـد والاجـتهاد، والمواظـبة والتفانـي بالعمـل وفي حـب الموسيقى، فجأة، يجد ذاك اللاهي، المجنون الـصبي اللعوب، الكـسلان، محـب النـساء والخمـور، مـتفوقاً علـيه. سـاليري، يعـترض ويحتج حتى على السماء التي منحت موزارت كـل الـصفات الـتي ذكـرت، تلـك الموهـبة المقدسة الإلهية ورفعته إلى درجة العبقرية، ومن هـنا، **تولّد عنده الحسد، والحسد قاده إلى الحقد، والحقد جرّه إلى الجريمة.**

من المؤكد، أن بوشـكين، يعرف سيرة كلٍ من موازارت وسـاليري، وسـاليري الذي يسرد قصة حياته، ومن هذه السيرة، يعرف القـارئ والمشاهد أن سـاليري حـرفي، أكـثر منه موهـوباً، فهو احترف الموسيقى، وربما أتقن العزف، ولكـن تنقصه موهبة التأليف المبدع الخـلاق، الـذي تفوّق فيه موزارت على كـل أقـرانه، بوشـكين يعـرف: إن سـاليري هـو أستاذ ثلاثة مشاهير في عـالم الموسيقى: (بـتهوفن، وشـوبرت، وليـست) لكـن بوشـكين يعـرف أيضاً، أن الأستاذ المدرّس، تنقـصه موهـبة العباقـرة، مهمـا أتقـن تلقـين دروسـه، وكـثير مـن الـتلامذة، تفوقوا على أسـاتذتهم. سـاليري يعـترف، ويقـر، بعقـدة النقص والدونية تجاه صديقه موزارت. ولهذا يحتج علـى الـسماء، كـيف وهـبت مـوزارت اللامبالي، ولم تهبه هو الجاد.

لقد اتضحت هنا الصورة جلية، صورة كـل مـنهما، وصـار مـن الـسهل أن نلحـظ الفرق بين موزارت وسـاليري، لكـن المشهد يكـتمل بعـد أن يطـرد سـاليري، العـازف الأعمـى، ويـصبحا وحـيدين، عـندها يقـول سـاليري: لماذا أتيت، أو بماذا أتيتني؟ فيعزف له موزارت مقطوعة ألفّها البارحة، ويريد أن يعـرف رأي صـديقه سـاليري فـيها. بعـد أن يسمع سـاليري اللحن الجديد لموزارت يصرخ سـاليري:

**((أنت، أتيت إلي بهذا**
**كيف مكنتك قواك على الوقوف**
**عند الحانة لسماع عزف الشيخ الأعمى**
**يا إلهي!**
**يا موزارت، أنت لست جديراً بنفسك))**

بكـل بـساطة وطيـبة وتواضـع، ودهـشة الطفل البريء يسأله موزارت:

صـحيح، مـا رأيك، هـل أعجبك اللحن، أهو جيد؟!

فيزداد اعجاب ساليري قائلاً:

**((يا للعمق، يا للجرأة، يا للاستقامة،**
**أنت يا موزارت، إله، أنت لا تعرف نفسك،**
**أنا أعرف ذلك، أنا أعرفك))**

هـنا، سـاليري، يحكـي الـصدق، لم يـستطع أن ينكـر ذلـك، ولكـن هـذا قـناع الـصديق المنافق، الـذي يجامل صديقه، وهو يـضمر لـه الـشر والحـسد والحقـد، فقـبل

قليل، كان بينه وبين نفسه، يقول عنه، إنه مجنوع فارغ، كسلان، مدمن إلخ..

إن بوشكين الشاعر العبقري، الذي عالج هذه القضية بسيكالوجياً، دخل إلى نفسية ساليري، وأظهر ما فيها من نفاق، وبقي هذا النفاق حتى اللحظة الأخيرة.

* * *

إن القارئ والمشاهد، قد عرف قرار ساليري الحقير، بقتل صديقه، عندما يصرّح قائلاً:

**كلا؟ لا أستطيع مقاومة قدري:**

**لقد تم اختياري لإيقافه،**

**سأوقفه،**

**سأضع حداً له، ألم نمتْ جميعاً**

**كلنا كهنة في خدمة الموسيقى**

**وأنا لستُ الوحيد**

**في مجدي الأصم**

**ما الفائدة، إذا بقي موزارت**

**على قيد الحياة**

**وتوصل إلى قمم جديدة**

..........

........

**هذا هو السم**

**آخر منحة من ايزورا**

**ما زلت أحمله منذ ثمانية عشر عاماً**

**ومن وقتها بدت لي الحياة جرحاً لا يطاق**

**جلست مراراً، مع عدوي، على منضدة واحدة**

.............

..........

**ياهبة الايزورا**

**لقد كنت محقاً**

**لقد آن الأوان**

**فانتقلي يا منحة الحب**

**إلى كأس الصداقة**

هنا، يخلع ساليري قناعه، وتتكشف حقيقته. ساليري يحمل السم معه ثمانية عشر عاماً. من يحمل السم معه، وكل هذه المدة، ولماذا؟ مجرد هذا، يفصح أكثر عن شخصية ساليري وطبعه، وأقل ما يقال، إن السم سلاح الجبناء السفلة. مثله، وأمثاله، وهنا، لا بد من ملاحظة، أن ساليري صار ينطق باسم الجماعة: (كلنا، نحن، كهنة، في خدمة الموسيقى)

لم يقل كلمة غيرها، فكلمة كاهن، لها دلالتها، وكهان الموسيقى كلهم حاقدون على موزارت، كما كهان الأدب حاقدون على بوشكين.

لقد اتجه بوشكين عميقاً في علم النفس، ولم يعتمد الحدث الخارجي، في إيصال القارئ والمشاهد إلى اللحظة التراجيدية الفظيعة، اللحظة، التي يسكب ساليري السم في كأس موزارت.

فليتخيل واحدُنا صديقين، يتناولان طعام الغداء معاً، ويشربان النبيذ، ويتنادمان، أحدهما يفضي بكلّ ما في قلبه، لصديقه فيحكي له همومه، وما يزعجه، وما يقلقه، يحكي له قصة آخر لحن أبدعه، (صلاة الجناز) ولا يكتم عنه رعبه من الشبح الأسود الذي يلاحقه، ويتبعه كالظل، يحرمه النوم، والثاني: يحمل السم في جيبه.

الجو المفعم بالود والحب والصداقة والمصارحة، لا يشي بأن ساليري، بعد قليل سيضع السم في كأس صديقه، لا بل يطمئنه، ويهدئ من روعه:

لنقرأ هذا المقطع:

**يقول موزارت: منعني الأسودُ النومَ**

**لا يدعني ليل نهار، يلاحقني كالظل**

**يبدو كأنه ثالثنا الآن**

**يجلس بيننا**

**فيرد عليه ساليري مطمئناً: يكفي هذا الخوف الصبياني**

**أبعد عنك الأفكار الفارغة**

**قال لي بومارشيه: اسمع أخي ساليري**

**عندما تراودك أفكار سوداوية**

**افتح زجاجة شمبانيا**

**أو ترنم بـ "زواج فيغارو"**

**فيقول موزارت: أجل!**

**بومارشيه، صديقك** *

**وأنت ألفّت له لحناً رائعاً**

**كان عملاً متميزاً،**

**أحقاً، يا ساليري**

**أن بومارشيه**

**سمم شخصاً ما!**

**فينفي ساليري ذلك**

**فيقول موزارت:**

**هو، عبقري**

**مثلك، ومثلي**

**العبقرية والشر**

**أمران لا يجتمعان**

**اتوافقني يا ساليري، ما رأيك؟**

(لحظتئذ، يسكب ساليري السم في كأس موزارت)

ويقول:

**اشرب، إذن:**

فيقرع موزارت كأسه بكأس ساليري، قائلاً:

**ـ نخب صحتك، يا صديقي**

**نخب الاتحاد الصادق الذي يربط موزارت بك**

**موزارت وساليري توأما هرمونيا الموسيقى**

---

* بومارشيه: 1732-1799 كاتب درامي فرنسي. كتب "زواج فيغارو، أصبحت أساساً لأوبرا موزارت (عرس فيغارو)

بهذا، أكون قد وصلت إلى بيت القصيد، ومربط الفرس: ((العبقرية والشر لا يجتمعان..))

وهو لغز هذا العمل الإبداعي، ساليري ليس عبقرياً، وارتكب الشر. موزارت هو العبقري الذي لا يمكن أن يقتل، أو يكون مستعداً أو مؤهلاً للقتل.(*)

في يقيني، أن هذا المشهد، أكبر، وأوسع، من أي كلمات في وصفه، لكن بكلمة: هنا يتجلى الصدق كل الصدق، والنبل، وبالمقابل تتجسد السفالة والنذالة والجبن معاً.

سقراط تجرع السم، وهو يعرف أنه السم، لكن المخدوع موزارت كأسه طافحة بالسم. يكرعها، من غير أن يعرف، بعد أن يرفع نخب الاتحاد الصادق، والصداقة الحقيقية، وينهض إلى البيانو:

**اسمع يا ساليري،**

**صلاة الجناز**

ويعزف موزارت آخر لحن، أبدعه، يجمع النقاد ومتذوقو الموسيقى، والموسيقيون، أن لحن (صلاة الجناز) من أروع ما لحنّه موزارت.

بعد أن يسمع ساليري اللحن، تأتيه نوبة بكاء.

فيسأله موزارت لماذا تبكي؟

فيقول ساليري: أذرف هذه الدموع

**لأول مرة**

**بألم ورغبة**

**كأني نفذت واجباً ثقيلاً**

**يقيدني بخشوع**

**كأن خنجراً سحرياً**

**بتر العضو المعذب في**

**أيها الصديق موزارت**

**لا تعر انتباهاً**

**لهذه الدموع**

**تابع، أسرع**

**وأملأ روحي بهذه الأنغام**

يخال للمرء، في البداية، إنها دموع الندم، لكنها، في الحقيقة دموع التماسيح، أو، بكاء المكتئب العاجز، الجبان، في لحظة ضعفه أمام صديق لن يلقاه أبداً.

لقد عزف موزارت اللحن الأخير، الذي أبدعه، وهو لا يعلم أنه عزف هو صلاته وقداسه عن روحه وعلى قبره.

ولهذا اللحن، قصة، يذكرها مؤرخو الموسيقى، وقد اعتبرها الناقد سيرغي بوندي، إنها مصادفة غريبة:

"في تموز عام (1791) طرق باب منزل موزارت، رجل غريب المظهر قاسي الملامح، كان يرتدي معطفاً أسود وقبعة عريضة كانت تغطي ملامحه القاسية والمريبة، سلّمة رسالة دون توقيع تتضمن طلباً لتأليف قداس للموتى (Requiem) بالسرعة الممكنة

* كارافيلوف – مصدر سابق ص305.

وبالمبلغ الذي يريده، وأجاب موزارت الشخص الغريب بأنه يقبل العرض، ولكنه لا يستطيع تحديد موعد لتسليم القداس، وطلب خمسين قطعة نقدية على الحساب، بعد عدة أيام عاد الرجل الغريب، ليقرع الباب مرة أخرى وسلمه المبلغ المطلوب، ووعده بمبلغ مماثل عند انتهاء العمل ثم اختفى بسرعة مثلما جاء، واعتقد موزارت الذي كان يؤمن بقوى خفية تحكم العالم، بأن هذا الشخص الغريب أرسلته إليه قوى خفية من أجل أن يكتب قداسه الأخير.

تبين فيما بعد، أن الرجل الذي طلب وكان بهيئة شبح أسود، ما هو إلا الكونت فرانز فون فالسيج، الذي توفيت زوجته قبل أشهر، وكان الكونت هذا، عازف فيولونسيل، لكنه لا يجيد تأليف الألحان الموسيقية، وكان يوصي بعض الموسيقيين المجهولين على تأليف أعمال موسيقية لقاء مبالغ لا بأس بها، وفعل الشيء ذاته مع موزارت وطلب (الركويم) صلاة الجناز من أجل تقديمه في ذكرى وفاة زوجته.

عندما رأى موزارت أن ساليري يبكي، قال له:

**متى سيشعر الجميع بقوة هرمونيا الموسيقى**

**عندها، لن يقدر العالم على البقاء**

**عندها، لن يستطيع أحد الاهتمام بمتطلبات الحياة السفلى،**

**سيهب كل الناس أنفسهم للفن الخالد**

هل بوسع المرء أن يتخيل مشهداً أشدّ تأثيراً، وقوة، وحزناً، ومرارة، أكثر من هذا المشهد المأساوي.

صديق يقرع كأسه بكأس صديقه، يقول لنشرب نخب الصداقة، ونخب توأمي الموسيقى أنت وأنا، والآخر يتلذذ بموسيقى الصديق الذي بعد دقائق سيلفظ أنفاسه لا بل يتشفى ويشمت قائلاً:

**ستغفو**

**طويلاً يا موزارت. أمن المعقول، أن يكون مصيباً**

**إذن، فأنا لست عبقرياً**

**العبقرية والشر لا يجتمعان. هذا ليس صحيحاً،**

**وبوناروتي؟!**

**مبدع الفاتيكان**

**ألم يكن قاتلاً**

**أم هذه خرافة خلقها الرعاع التافهون**

اتخذ ساليري، من شائعة تاريخية، واقتدى بها مبرراً فعلته، يحكى: إن الرسام والنحات الشهير بوناروتي ميكائيل أنجلو، أيضاً ارتكب جريمة باسم الفن حين كان يعمل على تجسيد السيد المسيح مصلوباً، فمن أجل أن يجسد الألم، والمعاناة، والوجع بدقة متناهية وواقعية مباشرة، سمّر الشخص الذي اتخذ منه (موديلاً حياً للتصوير) على الصليب، ودق المسامير في

أطرافه فعلاً، وصار يراقب كيف يتلوى ويموت.

* * *

صار الآن، بإمكاني، أن أطلق وبثقة مصطلح: "الموزارتيون والساليريون.

بالتأكيد: ليس كل الموزارتين، عباقرة، مثل موزارت، وليس كل الساليرين قتلة مجرمين، بالمعنى الحرفي للكلمة. لكن الساليرين إنْ لم يحملوا السم في جيوبهم، فإنهم يحملوه، في سلوكهم، وتصرفاتهم، وأفعالهم وأقوالهم، وخير ما ينطبق على الموزارتيين والساليرين هي مقالة الكبير ميخائيل نعيمة: "صغار النفوس وكبارها":

**((خير ما تمدح به أي إنسان قولك فيه إنه ذو نفس كبيرة، وشر ما تذم به أي إنسان قولك إنه ذو نفس صغيرة. ولولا كبار النفوس في الأرض لكانت جحيماً، ولولا صغار النفوس لكانت نعيماً. أولئك كالنحل، وهؤلاء كالذباب. فبينما تعيش النحلة مع الأزهار، ومن الأزهار، تعيش الذبابة في الأقذار، ومن الأقذار. النحلة تحمل البرء للسقيم. والذبابة تحمل السقم للبريء)).**

أما ايفريم كارانفيلوف يقول: أعيروا انتباهكم إلى أن ساليري والساليرين في حلف مع المتسلطين، مع أولئك الذين يملكون القوة المادية والجبروت. إنهم في وحدة مع الأباطرة والملوك والأدواق والوزراء".

لقد ذم بعض النقاد المؤيدين لساليري، أن موزارت لم يتخل عن صبيانيته، حتى مماته. فهو متلاف للمال، محب للخمور والنساء واللهو، إلخ. وهذا من وجهة نظري، غير صحيح، أقول: موزارت لم يتخل عن براءة الطفولة. فالعبقري، مهما يكبر يبقى في داخله طفل بريء. ربما طفل مشاغب، وربما طفل مرح.

موزارت كان يحب من قلبه وعقله. وإن توفر لديه المال، فهو ينثره يميناً وشمالاً على أصدقائه وجيبه مفتوح للجميع. كان يحب الحياة يحب الشمبانيا الفاخرة، والنبيذ المعتق، كان يحب الفكاهة، والطرافة، كان باسماً أبداً، يحب الألبسة الجميلة الزاهية، والشعر المستعار. عاش بسيطاً متواضعاً، ومات فقيراً، ولم يكن يعرف أنه سيؤثر في القرن التاسع عشر والعشرين، وأنه سيبقى خالداً طالما بقي عازف واحد.

الساليريون، حرفيون، معقدون، منغلقون، لا يرون الفن هدفاً بل وسيلة.

وهم يسعون إلى مجدهم، وهم يخدمون دائماً مصالحهم أولاً وقبل كل شيء والفن ثانياً، أو يخدمون مصالحهم الشخصية من خلال الفن.

الساليريون، يمارسون التنظير، ويحيطون أنفسهم بنظريات حول الاقناع بقدسية الفن وطهارته.

الساليريون يبررون أفكارهم بحجة الدفاع عن الفن النظيف، والمحافظة على

الفن الأصيل، (كما الحال، في مشهد العازف الشيخ الضرير) فيقتلون المواهب إن لم يكن بالسم، فعن طريق الإبعاد، والتهميش، والمنع، والإلغاء، أما الموزارتيون، فيمدون أيديهم إلى الجميع، يريدون عن طريق الفن تخليص العالم من كل السفالات والدناءات كما قال موزارت آخر كلماته.

* * *

سيفرح ساليري بموت موزارت، لأنه يعتقد أن الساحة خلت له. ولأنه اختير لهذه المهمة، وسيعود إلى (كهان) الموسيقا، الأصنام، الذين يبحثون عن المجد المزيف والشهرة الجوفاء.

موزارت سيعود حياً، إلى أصدقائه. الذين يقدرون الإبداع الأصيل، سيعود إلى أصدقائه العازفين العميان، وإلى العازفين في الشوارع والحانات، وستصدح موسيقاه في كل الصالات الراقية أيضاً. التي تقدم الموسيقى الصافية، التي تنبض بروح الشعب الحيّة.

الساليريون، يلهثون إلى المجد المزيف، يلهثون إلى الشهرة، بأي ثمن.. الموزارتيون، لا يهمهم الموقع، ولا المنصب، ولا يبحثون عن الشهرة.

كذلك، كان مبدع هذه التراجيديا، بوشكين العبقري، فبوشكين وموزارت، هما توأما الفن الحقيقي، وكأن بوشكين كان يكتب مرثيته، وهو يعرف، إن الساليرين يتربصون به، في كل مكان: في البيت، والشارع، والبلاط، وقد قضى أيضاً، وانتهى إلى النهاية التراجيدية ذاتها، ولكن بالرصاص، من غير سم. لكن الموت واحد.

وهو الذي يقول:

**لن أموت أبداً. ما دامت روحي في قيثارتي الحبيبة**

**وستبعث رفاتي من تحت الرماد**

**سأظل ممجداً في هذا العالم**

**ما دام عليها مغنٍ واحد.**

**بلى!**

**العبقرية والشر لا يجتمعان..**

**كثيرون سيوافقون على ذلك. والبعض لن يوافق. وربما العكس. لأن بعضهم يعتقد أن الذي اخترع القنبلة الذرية، والبارود، والديناميت عباقرة. إلا أن مقصد بوشكين، يتجه باتجاه آخر. فالذرّة يمكن أن توظف لخدمة الإنسانية. كما الكهرباء**

والمكتشفات الطبية. وليس من يستخدم هذه "العبقريات" لتدمير الإنسان وما أنجزه. فالعبقري هو من يضع عبقريته في خدمة الإنسانية، وتحريرها من ربقة الاستبداد، والظلم، والفقر، والقهر، وكل أشكال اضطهاد الإنسان.

أجل!

العبقري، لا يقتل، ولا يحرق، ولا يدمّر، ولا يغدر. ومن هنا:

فالعبقرية والشر لا يجتمعان

*رئيس التحرير*

□□

# ألــف لــيلة ولــيلة والرواية التاريخية

□ د. ناديا خوست*

**ألف ليلة وليلة من كتب الحضارة العربية الإسلامية التي تستحق البحث المتأني؛ لأنها كالأعمال الأدبية الكبرى سجلّت زمنا ومجتمعا وأخلاقا وعمارة وشعرا وذوقا. رسمت نساء، وسلطة سياسية، وشخصيات تاريخية، وملابس ومجوهرات.**

**نختار من كل ذلك مكان الليالي، وشخصياتها، ومأساة السلطة والحرية، والفقراء في مجتمع غني. ونقدم لذلك بعلاقة الفن بالواقع، أي بالتساؤل عن علاقة ألف ليلة وليلة بالزمان والمكان اللذين أزهرت فيهما.**

### الفن والواقع

يتناول الكاتب موضوعاته من محيطه. وهو نفسه ابن زمان ومكان، ومن يتخطاهما إلى رحابة الزمن الإنساني. لكن الواقع ليس الحاضر المرئي فقط، بل أثر الحياة السابقة التي لم نعرفها، والتراث القومي والإنساني، ومستوى تربيتنا الروحية والفكرية. وهو رؤانا ومشروعنا. ليس الفن مرآة بسيطة تعكس الواقع. فهو في أحد تجلياته نتاج زمان ومكان، كما هو نداء إلى الأزمنة. وسط هذه العلاقة المعقدة بالواقع نرى أصول الشخصيات والأحداث التي شيّدتها ألف ليلة وليلة.

يبدو لنا أن كاتب ألف ليلة وليلة، أو كاتبتها، أو كتّابها، كانوا قريبين من مركز المعلومات وبعثات الرحالة والموفدين وقصور الخلفاء والسلاطين. ومن تلك المعلومات تناولوا الوقائع التي أسّسوا عليها البناء الفني. وكانوا مطلعين على ثقافة عصرهم فاعتمدوا تسلسل الليالي كالمؤرخين العرب الذين اعتمدوا تسلسل السنوات ونقل أحاديث الرواة عن الأحداث. واعتمدوا مثلهم رواية الشعر كعنصر مركزي يصوغ ثقافة الخاصة والعامة.

شخصيات الليالي والأحداث التي ترسمها مستوحاة من المحيط العربي. مؤسسة على

* باحثة سورية.

الإحاطة بالشعر العربي والثقافة العربية. بل سنرى أن بعض حكاياتها أسّس على قصيدة. تؤكد أصالتها صلتها بالرواية التاريخية المعروفة في المصنفات العربية. يسند ذلك أن بعض الباحثين ذكروا أن ابن النديم أكّد أنه رأى النسخة الكاملة من ألف ليلة وليلة "بتمامها" مرات، أي في القرن العاشر، كمئتي حكاية. وتداول الناس مقتطفات منها.

لماذا نراها إذن حكايات لا علاقة لها بالواقع؟ يبدو لي أنها تبدو كذلك لأننا نسلخها عما قدمته الحضارة العربية الإسلامية للفكر الإنساني من الشعر والفنون والعمارة والعلوم! ونراها من زمن فقدنا فيه الطبيعة الغنية بالأشجار والمياه والطيور والأنهار المتدفقة! فأصبحت مجالات الخيال جرداء.

## مكانها ديار الحضارة الإسلامية

مكان الحكايات، إذن، بلاد الحضارة العربية الإسلامية، ومركزها السحري دمشق ومصر وبغداد والبصرة. يمتد في العالم القديم إلى الصين وإفريقية وبلاد الفرس والروم وأفغانستان وأذربيجان والهند. ففي الواقع لمست الدولة الأموية القسطنطينية والصين وروسيا والقفقاس وإفريقية. وفي الدولة العباسية خُطب للمأمون من جبل همذان إلى التيبت وبحر الديلم وجرجان. لم يحمل ذلك الانتشار رجال الدولة فقط، فواصلُ بن عطاء أرسل دعاته لنشر الإسلام في الهند وتركستان والمغرب وبين المجوس، ورحل هو نفسه مبشّرا بالإسلام. رحل ابن بطوطة إلى جاوة والملايو وكمبوديا وباكستان والسودان ومالي وهانغتشو في الصين ووجد فيها مسلمين وأسواقا لهم. ولنتذكر أن الرشيد نفسه ولد في مدينة الرّي في ايران، وانتقل من بغداد إلى الرقة وتوفي في طوس.

كانت البصرة ميناء تجاريا عالميا تنقل منه البضائع إلى بغداد والشام والبحر الأحمر ومصر والهند وغيرها. وكانت في ميناء كانتون في الصين جالية إسلامية. عن هؤلاء التجار وقصورهم ومغامراتهم في الطريق وعن دهشة الاكتشاف، حكت ألف ليلة وليلة. وماأيسر أن نلمس صلتها بما سجّله الرحالة والمؤرخون العرب!

لكن مكان الليالي ليس فقط عالما جغرافيا تجاريا. بل عالم بيئي، أرض وافرة المياه كثيفة الأشجار غنية بالطيور المغردة، فيها طبيعة تحطّم المراكب، وتفتن بأنواع الفواكه وأشكال الجبال والجزر. ألم تدهش المسعودي الأشجار ذات الجذور الهوائية التي تعود إلى الأرض وتنبت من جديد أشجارا! ألف ليلة وليلة، إلى ذلك، ملحمة أدبية ثمينة نسجت، مع الرحلات وهوى كشف الأمكنة وصياغة المغامرات، شخصيات ذات عواطف وأهواء. وعلاقات إنسانية. وهي ملفّ ضخم من رسوم المدن والقصور، وثروة من رسوم الخيال الفني، وديوان كبير من الشعر. ولابد أن جزيرة النحاس وجزر الكافور كانت في طريق المراكب التجارية. ألا يذكر المسعودي جزيرة النحاس!

خلال السفر تصادف شخصيات الليالي المدن القديمة الأثرية. تروي إحدى الحكايات أن عبد الملك بن مروان سمع عن قماقم الجن فأرسل إلى موسى بن نصر يطلب بعضها. فصادف موسى في رحلته قصورا مهجورة ذات درجات من الرخام الملون، سقوفها وحيطانها منقوشة بالذهب والفضة والمعدن... (الجزء الرابع. ص 41). ونخمّن أن موسى بن نصير، رسول الأمويين إلى مصر والسودان وشمال إفريقية، رأى آثار الفراعنة التي ذكرها المؤرخون العرب.

نفترض أن كتّاب ألف ليلة وليلة عرفوا مدن الحضارات القديمة التي كانت ظاهرة في زمنهم

أكثر مما هي ظاهرة لنا اليوم. وشيّد خيالهم على هذا الأساس مدينة النحاس التي بقي فيها أهلها كالتماثيل دون حياة. ويستوقفنا أن المسعودي ذكر في حديثه عن المغرب الأدنى والأعلى "مدينة النحاس وقباب الرصاص التي سار إليها موسى بن نصير في أيام عبد الملك بن مروان ورأى ما رأى فيها من العجائب". (مروج الذهب. الجزء الأول. ص. 164). ذكر المسعودي بابل التي يرى فيها الإنسان "آثارا عظيمة". قال: وملوك بابل "أول ملوك العالم الذين مهدوا الأرض بالعمارة" وملكهم نمرود الذي احتفر أنهارا بالعراق آخذة من الفرات.. (الجزء الأول. ص. 215). وذكر نينوى: "وآثار الصور فيها بيّنة واضحة وأصنام من حجارة مكتوبة على وجوهها" وهي "في وقتنا سنة 832 هجرية خراب" وملوكهم هم الأثوريون. (الجزء الأول. ص. 213). وذكر أن الأهرام قبور ملوك مصر، وكانت ملساء في زمنه، لكنه استنتج أنها بنيت مدرّجة، كما نراها اليوم. وذكر المسلاّت والعمد العملاقة في أسوان. (الجزء الأول. ص. 350). استوحى كتّاب ألف ليلة وليلة، إذن، تلك المدن التي رأوها أو نقل لهم أخبارها الرحالة والمؤرخون العرب.

تتسع الحياة لمفاجآت أخرى. تؤهّل لها الرحلات التي تكتنفها الأخطار، والاضطرابات والحروب. وتؤهل لها عمارة المدينة الشرقية والعربية، التي تبتكر استدارة الحارات، حيث تنفتح الطاقات فجأة عن فتاة، ويمكن أن يجلس الرجل في الزنبيل فتسحبه الجواري دون أن يمرّ بالباب. يلتقي في البيوت في جلسة طرب تجار ومتصوفون ومسافرون. فيطرق الباب الخليفة المتنكر الذي سمع الغناء والعزف. وتفتح البوابة للغرباء ويعرض كل منهم حكايته.

استنبت تدفق الثروات واتساع التجارة الفقر والغنى معا. ودفعت التناقضات الاجتماعية إلى المطالبة بما وعد به الإسلام من المساواة. وجمعت الثورات الفقراء باسم العدل الاجتماعي. وانغمس الخلفاء في الجدال بين التيارات الفكرية المدثّرة بالدين. وقمعت الحملات المسلحة الخصوم. ولم يكن المعارضون أقل قسوة في قتل الخصم. وفي حضن هذه التناقضات جرى الشعر والغناء وأزهرت تجارة الجواري القينات. وتاه البحارة وعاشت قصص الحب ومغامرات المسافرين.

## من هي شخصيات ذلك العالم الساحر؟

تتقدم ألف ليلة كملحمة بتنوع الشخصيات ودنيويتها. ففيها إنس وجنّ، وصيادون فقراء، وخلفاء ووزراء وولاة، يتصدرهم التاجر المكتشف. وتقدم الحكايات أشخاصا من دمشق الشام وبغداد. وملكا من ساسان. وأكبر تجار بغداد في أيام هارون الرشيد. وتقدم لصوصا وحكاما ورجال شرطة وأميرات. شخصيات ألف ليلة وليلة، إذن، مجتمع المدينة. مجتمع يقوم على الصناعات الحرفية والعلاقات التجارية وتبادل السلع الحرّ.

من شخصيات الليالي المركزية، أمير المؤمنين. وهو حاضر بظلاله ولو لم يكن محور الحكاية. مشارك في تفاصيل الحياة الدنيوية. يدخل في جولاته السرية إلى بيوت الناس مكتشفا أخبارهم، يشترك في السهرات ويستدعي أصحابها في الغداة ليحقق العدالة للمظلومين. تقدم الليالي الرشيد حَكَما بين المتخاصمين. يتنكر ليسأل الناس عن "أحوال الحكام المتولّين، وكل من شكا من أحد عزلناه". (الجزء الأول. ص. 63). وهو أيضا ذوّاقة الموسيقى والشعر، صاحب القصر الذي يتوهج بالقناديل والشموع ويخزن خوابي النبيذ ويحفظ مكانا لعود اسحق الموصلي. ولاتبتعد تلك الحكايات عن الرواية التاريخية.

### شهريار الحقيقي

يذكر المسعودي شهريار بين ملوك الفرس. (مروج الذهب. الجزء الأول. ص. 280). لكن شهريار ألف ليلة وليلة شخص من ديار الإسلام.

في الرواية التاريخية قُتل خمارويه بن أحمد بن طولون في سنة إحدى وثمانين ومئتين بدمشق. وكان سبب قتله أن بعض الناس قال له: إن جواري داره قد اتخذت كل واحدة منهن خصيًا من خصيان داره لها كالزوج.. فاجتمع جماعة من الخدم فذبحوه ليلا وهربوا. وكان قد قتل من خدمه أكثر من عشرين نفسا. (الكامل. الجزء السادس. ص. 81).

في الرواية التاريخية شبيه آخر بشهريار هو السلطان الناصر فرج بن برقوق. قيل له إن أحمد ابن الطبلاوي أفسد زوجتك خوند بنت صُرُق، فنزلت من القلعة إليه وباتت عنده. فقطع رأسها وأحضره بين يدي ابن الطبلاوي في طبق وسأله: أتعرف هذه؟ فسكت فقام إليه السلطان وضرب عنقه بالسيف بيده، وأمر أن يدفنا في قبر واحد... وصنفوا النساء مناديل عصائب وسمّوهم: دموع بنت صُرُق". (بدائع الزهور. الجزء الأول. القسم الثاني. ص. 815).

سجلت ألف ليلة وليلة مثل ذلك القتل، وبدأت به كذروة فنية. لكنها كملحمة كبرى واجهته بنقيضه الموجود في تلك المجتمعات الغنية بتنوع الشعوب والحركات الفكرية والثورات وتمرد الخصوم. وأحاطت كعمل أدبي كبير بتناقضات تجمع النساء المسترقات والنساء الحاكمات.

### نساء ألف ليلة وليلة

قدمت الليالي بمهارة شهرزاد المثقفة المولعة بالقراءة نساء من مراتب اجتماعية شعبية وملكية. فهذه ابنة ملك تساوي مئة رجل. وتلك امرأة عراقية عزباء، تاجرة تحمّل بضائعها على المراكب. وهؤلاء نساء مثقفات شاعرات، بعضهن ملكات حكيمات، وأميرات عزيزات. منهن أخت الرشيد القادرة على حماية رجل تسلل إلى حرم السلطان. وهاهن النساء الحاكمات الشبيهات بالنساء اللواتي صادفهن ابن بطوطة!

في حكاية "الرجل الحزين" طار الطائر العملاق حاملا الرجل. فاستقبله الملك ومعه العساكر في احتفال. ثم "كشف الملك اللثام عن وجهه وإذا هو جارية كالشمس الضاحية في السماء الصافية. قالت له: "إني ملكة هذه الأرض، وكل هذه العساكر التي رأيتها وجميع من رأيته من فارس وراجل نساء ليس فيهن رجال. والرجال عندنا في هذه الأرض يحرثون ويزرعون ويحصدون ويشتغلون بعمارة الأرض وعمارة البلاد ومصالح الناس من سائر الصناعات. وأما النساء فهن الحكام وأرباب المنصب". (الجزء الرابع. ص. 72). طلبت هذه الملكة الوزير والقاضي والشهود، و"أمرتهن أن يعقدن العقد"، فزوجنها من الشاب. (الجزء الرابع. ص. 73).

إبريزة شخصية أخرى. أميرة رومية شجاعة ذات شهامة وكرامة. "**قرأت الكتب وتعلمت الأدب من كلام العرب**". هي إحدى نساء ألف ليلة وليلة اللواتي يَمتحنّ المحب في الفروسية قبل أن يقررن الزواج منه. تفحص إبريزة الأمير شركان، وتحميه، وتترك بلادها لأجله. فتجد نفسها أسيرة في قصر النعمان. فتقرر الهرب كيلا تصبح جارية "أم ولد". وبذلك الهرب تلاقي نهايتها.

لا يتردد القارئ في تقدير إبريزة، ويقدمها على شركان الذي بدا دونها شهامة وفروسية. فلم يحمها من أبيه كما حمته من جماعتها.

في الليالي امرأة أخرى محاربة شجاعة هي الملكة مرجانة. ملكة تنزل إلى المرفأ وتفحص المراكب. تبحث عن الأسعد الذي خطفه بهرام

واسترقّه. وتكتشف ذهبه تحت الزيتون. وتخرج قائدة جيش أبيها الملك الغيور، وتتزوج الأسعد.

وهاهي ذي امرأة أخرى مثقفة وذكية: يروي إسحق الموصلي أنه وجد زنبيلا أمام بيت فجلس فيه، فرفع فإذا هو في دار فخمة وأمامه وصيفات بينهن جارية كأنها البدر. تبادل معها الإنشاد. ثم أتت بالعود وغنت بصوت لم يسمع أحسن منه. استولى على الخليفة المأمون الشوق إلى رؤية الشابة. فذهب مع اسحق. وجلسا في الزنبيلين ورفعا.. فلما رآها المأمون تحيّر من حسنها وجمالها، وأخذت تذاكره الأخبار وتناشده الأشعار. عرف المأمون أنها ابنة الحسن بن سهل فطلبها منه وتزوجها.. وقال إسحق عن تلك الأيام الثمينة: "مجالسة المأمون بالنهار ومجالسة خديجة بالليل". أليست خديجة الحكاية مستوحاة من خديجة ـ بوران الحقيقية؟

في حكاية أخرى ركب الخليفة المزوّر في زورق وحوله الغلمان والمماليك. فلحقه هارون الرشيد وجعفر وادعيا أنهما من التجار الغرباء. دخلوا القصر ومدّ السماط وقدّم الشراب ثم بدأ الغناء، فشقّ الشاب ثيابه فلمح الرشيد أثر المقارع على جسمه. باح الفتى بأنه محمد بن علي الجوهري، وأن دنيا أخت جعفر البرمكي أتته فاشترت منه الجواهر. ثم طلبته وقالت له إنها تحبه ودعت القاضي والشهود وتزوجته. بعد شهر طلبته السيدة زبيدة، فعادت دنيا من الحمام فلم تجده. فأمرتْ عبدها أن يضرب عنقه. فشفعت فيه جواريها، فأمرت بضربه ضربا يبقي أثرا عليه. طلبه الرشيد في اليوم التالي وأمر جعفرا بأن يحضر أخته السيدة دنيا وقال لها: "يادنيا هذا حبيبك محمد علي الجوهري". وجدّد عقدها عليه.

مثل آخر من حكاية قمر الزمان وبدور. تزوج قمر الزمان من الست بدور "وتمتعت بحسنه وجماله". في الطريق إلى بلاده لحق قمر الزمان بالطائر الذي خطف منه الفصّ. فضاع. لبست بدور ملابسه، ولم تبح بفقده كيلا تطمع بها مرافقيها. وأصبحت حاكمة البلاد. "أمرت ونهت وحكمت وعدلت وأطلقت من في الحبوس وأبطلت المكوس". خلال ذلك فوّت قمر الزمان المركب وقعد باكيا في البستان. فتشت بدور المراكب وأنقذت المحبوب الضائع. فهل يمكن أن نتساءل أية شخصية هي الأكثر تماسكا وشجاعة، قمر الزمان أم الست بدور؟

### نساء الحقيقة

روي أن ليلى الأخيلية أتت إلى الحجاج تطلب المساعدة لقومها. قالت: "أتيت لإخلاف النجوم، وقلة الغيوم، وكَلَب البرد، وشدة الجهد". وذُكر أن الحجاج لم يُظهر لندمائه بشاشة إلا يوم دخلت عليه ليلى الأخيلية، فقال لها: بلغني أنك مررت بقبر توبة بن الحمير وعدلت عنه، فوالله ماوفيتِ له، ولو كان هو بمكانك وأنت بمكانه ماعدلَ عنك. قالت: أصلح الله الأمير! لي عذر. قال: وماهو. قالت: سمعته وهو يقول:

**ولو أن ليلى الأخيلية سلّمت**

**عليّ وفوقي جندلٌ وصفائحُ**

**لسلّمت تسليم البشاشة أو زقا**

**إليها صدى من جانب القبر صائح**

وكان معي نسوة قد سمعن قوله، فكرهت أن أكذّبه. فاستحسن الحجاج قولها وقضى حوائجها. (المسعودي. الجزء الثالث. ص. 148).

أضافت النساء إلى صورة المحبوبات، الثقافة والكرامة والجرأة، أكنّ في قصور الحكم أم في حركات التمرد. فشاركن في الأحداث، وكن ضحاياها. قالت أسماء بنت أبي بكر، ذات النطاقين، لابنها عبد الله بن الزبير والحجاج قد

حاصر مكة: "إما قُتلتَ فأحتسبك، وإما ظفرتَ فقرّت عيني بك". وعندما عُرض عليه الاستسلام نصحته: إياك أن تؤسر. فقال: إني أخاف أن يمثّل بي بعد القتل. فقالت: وهل تتألم الشاة من ألم السلخ بعد الذبح"؟

(المسعودي، الجزء الثالث، ص. 120).

أما المرأة المهزومة، زوجة عبد الله بن الزبير، المشهورة بجمال ثغرها، فكسرت أسنانها وأرسلتها لعبد الملك بن مروان عندما خطبها. وكانت زوجة عثمان، التي خطبها معاوية بعد قتل زوجها، مشهورة أيضا بحلاوة مبسمها، فكسرت أسنانها وأرسلتها إلى معاوية.

في تتمة الصورة لم تستثن النساء من القتل. عرض مصعب بن الزبير على امرأتين من حرم المختار أن تتبرآ منه وإلا قتلهما بالسيف. فقالت إحداهما، وهي ابنة النعمان بن بشير الأنصاري: شهادة أرزقها فأتركها؟ فقتلت بالسيف. فقال الشاعر:

**كُتب القتل والقتال علينا**

**وعلى الغانيات جرّ الذيول**

أما غزالة الحرورية الخارجية فردّت على وعيد الحجاج بنذر: أن تدخل مسجد الكوفة فتصلي فيه ركعتين تقرأ فيهما سورة البقرة وسورة آل عمران. فهرب الحجاج من غزالة وتحصن في دار الإمارة بالكوفة.

وفي القصور تحدت امرأتان الحجاج. الاولى زوجته هند بنت النعمان، والثانية أم المؤمنين بنت عبد العزيز.

يقول المسعودي: جلس الوليد وهو في غلالة والحجاج عنده مسلح، فأرسلت "ابنة عمه، أم البنين بنت عبد العزيز" إليه جاريتها تحذّره. فأرسل يقول لها: إنه الحجاج. فردّت: "والله ماأحب أن يخلو بك وقد قتل الخلق". نقل الوليد للحجاج قولها، فنصحه الحجاج: "إياك ومشاورتهن في الأمور فإن رأيهن إلى أفن". نقل الوليد ذلك لأم البنين فطلبت أن يأمره بالتسليم عليها. فمضى إليها مكرها. "فحجبته طويلا ثم أذنت له فأقرّته واقفا.. ثم قالت: أما والله لولا أن الله جعلك أهونَ خلقه ماابتلاك برمي الكعبة، ولابقتل ابن ذات النطاقين، وأول مولود ولد في الإسلام، وأما ابن الأشعث فقد والله والى عليك الهزائم، حتى لذت بأمير المؤمنين عبد الملك فأغاثك بأهل الشام فأظلّتك رماحهم، وطالما نفض نساء أمير المؤمنين المسك من غدائرهن وبعنه في الأسواق في أرزاق البعوث إليك، ولولا ذلك لكنت أذلّ من النقد".. وذكّرته بالشاعر الذي قال:

**هلا برزت إلى غزالة في الوغى**

**بل كان قلبك في جناحيّ طائر**

ثم قالت لجواريها: أخرجنه! فقال للوليد: "والله ياأمير المؤمنين، ماسكنتُ حتى كان بطن الأرض أحب إلي من ظاهرها". ولكن هل كانت هند بنت أسماء، زوجة الحجاج، كما أراد النساء؟ طلبت هند الاجتماع بجرير لسان مضر وشاعرها، فجرى بينهما حوار يظهر ثقافتها، ويظهر ذكاء الشاعر الذي يحاول أن يتفادى العقوبة. قالت له أنشدني ماشبّبت به في النساء. فردّ: ماشبّبت بامرأة قط ولاخلق الله شيئا أبغض إلي من النساء. فقالت: ياعدو الله، وأين قولك:

**تُجري السواك على أغرّ كأنه**

**بَرَدٌ تحدّر من متون غمام**

قال: ماقلت هذا، ولكني أنا الذي أقول:

**لقد جرّد الحجاج للحق سيفه**

**ألا فاستقيموا لايميلنّ مائل**

أبعدت هند عنها نفاق الشاعر، فقالت: دع عنك هذا، فأين قولك:

**خليليّ لاتستغزرا الدمع في هند**

**أعيذكما بالله أن تجدا وجدي**

قال لها: ماقلت هذا، ولكني أنا الذي أقول:

**ومن يأمن الحجاج؟ أما عقابه**

**فمرٌّ وأما عقده فوثيق**

فقالت: دع هذا، فأين قولك:

**ياعاذليّ دعا الملام وأقصرا**

**طال الهوى وأطلتما التفنيدا**

فقال: باطل، أصلحكِ الله، ولكني أنا الذي أقول....

ويسجل المؤرخ وجها آخر من جرأة المرأة في حرم الخلافة نفسه: قدم عبد الله المبارك مدينة الرقة وبها هارون الرشيد. فلما دخل احتفل الناس به وازدحموا حوله، فأشرفت أم ولدٍ للرشيد من قصر هناك فقالت: ماللناس؟ قيل لها: قدم رجل من علماء خراسان. فقالت المرأة: هذا هو الملك لاهارون الرشيد الذي يجمع الناس عليه بالسوط والعصا والرغبة والرهبة. (الكامل. الجزء الخامس. ص. 106).

يلاحظ قارئ ألف ليلة وليلة أن المرأة كثيرا ماتطلب الزواج من الرجل الذي يعجبها. وفي الرواية التاريخية رأت أم سَلَمة أبا العباس السفاح وكان وسيما، فسألت عنه وأرسلت مولاة لها فعرضت عليه أن يتزوجها. وأعطته المال الذي قدمه صداقا لها. وحلف ألا يتزوج أو يتسرى! وعندما نصحه خالد بن صفوان بأن يحمي روحه من التعلق بامرأة واحدة، وزيّن له المتعة بالجواري، أرسلت إلى ابن صفوان من ضربه فتراجع عن نصيحته.

ولنتذكر عُلية بنت المهدي التي كانت من أجمل النساء وأظرفهن وأكملهن عقلا وأدبا، وكانت ذات صوت حلو ومهارة في التلحين الموسيقي، ويبدو أنها المحبوبة التي نظم فيها العباس بن الأحنف قصائد الغزل. وكانت في جبهتها سعة تشين وجهها فاتخذت العصابة المكلّلة بالجوهر لتستر جبينها، قبل قرون من مدام روكاميه. وتلك ابنة الحسن بن سهل التي قدمتها الليالي بأحد اسميها، خديجة، وشيّدت حكاية عن لقائها بالمأمون وزواجها منه. تقول الرواية التاريخية إن المأمون قال لبوران - خديجة: سلي حوائجك! فسألته الرضا عن ابراهيم بن المهدي. فقال: قد فعلت. أما أخت بوران فأخفت في بيتها أبا محمد البربهاري، الذي عظّمته الخاصة والعامة. (الكامل. الجزء السادس. ص. 282).

أما عن نساء ديار الإسلام فيفيدنا ابن بطوطة بملاحظته تنوع أوضاعهن في البلاد التي زارها حيث تداخل الإسلام في التقاليد المحلية. فرأى ابن بطوطة عند خروجه من القرم، رويق الخاتون زوجة الأمير في عربة لها، ولما قربت من منزل الأمير نزلت من العربة إلى الأرض ومشت متبخترة فلما وصلت إلى الأمير قام إليها وسلم عليها. وجاؤوا بروايا القمّز (العرق) فصبّت منه في قدح، وسقت الأمير وسقاها. (ص. 343).

استلهمت ألف ليلة وليلة نساء ذلك الواقع الحيّ المتنوع في دار الإسلام، إذن.

### النظام السياسي، الاستبداد، والحرية

قدم المؤرخون العرب لكتّاب الليالي معلومات دقيقة عن الخلفاء والحكام وقادة الجيوش. يتجول أمير المؤمنين في ألف ليلة وليلة متنكرا ليعرف هموم الناس ويسمع رأيهم في الولاة. (الجزء الأول. ص. 64). لذلك يلجأ إليه

المظلومون. لكن قارئ الحكايات يتبين خلف الحاكم طبقة من المستشارين والقواد الذين يفيدون من وظائفهم. فالشرطة تتفق أحياناً مع اللصوص. والحجّاج، يخطف صبية من زوجها ليتقرب بها من أمير المؤمنين. والفقراء يحكون في وجع عن فقرهم.

تتقدم ألف ليلة وليلة أبعد من ذلك: صادف حاج امرأة نصبت خيمتها في صحراء، تشرب من عين ماؤها مرّ، وتأكل الحيات التي تصيدها. فقال لها: عجباً من مقامك بهذا الموضع! فسألته عن بلاده، فوصف لها الدور الواسعة، والفواكه اليانعة، والمياه العذبة، واللحوم السمينة. فسألته هل لديهم سلطان جائر، فأجاب: قد يكون ذلك. فقالت: "إذا والله يكون ذلك الطعام اللطيف والعيش الظريف والنعم اللذيذة مع الجور والظلم سماً ناقعاً، وتعود أطعمتنا مع الأمن ترياقاً نافعاً". وسردت له رأيها: "وزماننا هذا زمان ذوي الوصف الذميم، والخطب الجسيم حيث اتصفوا بالسفاهة والقساوة، وانطووا على البغضاء والعداوة. وإذا كان السلطان والعياذ بالله تعالى بينهم ضعيفاً أو غير ذي سياسة وهيبة فلاشك في أن ذلك يكون سبباً لخراب البلاد. وفي الأمثال جَور السلطان مئة سنة ولاجور الرعية بعضهم على بعض سنة واحدة".

### الطبقة السياسية في الرواية التاريخية

يقترح علينا المكان الواسع الذي تخص به الليالي ممثلي الطبقة السياسية، أن نتصفحهم في الرواية التاريخية، لنتأمل علاقة الأطياف بأصولها. فتقابلنا في ذلك الواقع ممالك ذات قواعد وطقوس. والنصائح الدقيقة التي تبين للحاكم أصول الأداء السياسي: طاعة الله.. وأن يحذر من الظنون السيئة ومن ايقاع التهم... واشدد لسانك عن قول الزور، واقصِ أهل النميمة، وإياك أن تقول أنا مسلّط أفعل ماأشاء، ودع عنك شره نفسك، واعط الرعية حقوقها.. إذا كنت كثير الأخذ قليل العطيّة لم يستقم أمرك، فإن رعيتك إنما تعقد على محبتك بالكفّ عن أموالهم وترك الجور عليهم.. (الكامل. الجزء الخامس. ص 200). قال عمر بن عبد العزيز في خطبة: "إن الرجل الهارب من الإمام الظالم ليس بعاص، ولكن الإمام الظالم هو العاصي، ألا لاطاعة لمخلوق في معصية الخالق". (مروج الذهب. الجزء الثالث. ص. 195).

في ألف ليلة وليلة تقول نزهة الزمان وهي تعرض للملك معارفها: "لايتوصل أحد إلى الدين إلا بالدنيا... ومهمة الملك أن ينصف المظلوم.. وعلى قدر أخلاق السلطان يكون الزمان. وتأتي بشواهد منها "إن عمر بن الخطاب كان يطعم الحليب للخدم ويأكل الغليظ، ويكسوهم اللين ويلبس الخشن، ويعطي الناس حقوقهم ويزيد في عطائهم". (الجزء الأول. ص. 203). وتذكر عدل عمر بن عبد العزيز الذي ترك أولاده فقراء ولم يمسّ بيت المال. ووصيته لولاته: كل من زاغ عن الحق لاطاعة له عليكم. ويذكر التوحيدي ماقاله عبد الملك بن مروان لمالك بن عمارة: "مالاحيت ذا ودّ ولا ذا قرابة قط، ولاشمتّ بمصيبة عدو قط، ولاأعرضت عن محدّث حتى ينتهي".

في النظام السياسي الذي رسمت أطيافه ألف ليلة وليلة لايقصّر المستشارون في النصح. لكن المشاركين في الصراع السياسي يفهمون جانبي الجنة والنار في السلطة. ومأدق رسالة عبد الله بن طاهر إلى نصر بن شبث، أحد جند الأمويين، الذي طلبه المأمون: "أما بعد فإنك يانصر بن شبث قد عرفت الطاعة وعزّها، وبَرد ظلها، وطيب مرتعها، ومافي خلافها من الندم والخسارة".

يلمس التوحيدي في حديثه مع الوزير مسألة الظلم الاجتماعي. يسأله الوزير ماالعمل مع

الرعية إذا قالت: "قد ملكتَ ديارنا، وصادرتنا على أموالنا... فطرقنا مخوفة، ونقدنا زائف، وخراجنا مضاعف، وجندنا متغطرس، وشرطينا منحرف، ومساجدنا خربة، ورفوفها منتهبة، ومارستاناتنا خاوية..". فيذكر له التوحيدي أن المعتضد كان قلقا من اجتماع من يعارضونه، فطلب عبيد بن سليمان وسأله: ماالدواء؟ فرأى عبيد بن سليمان أن يصلب بعضهم ويحرق بعضهم ويغرق بعضهم، لأن العقوبة إذا اختلفت كان الهول أشد. فرد المعتضد عليه: "والله قد بردّت لهيب غضبي بفورتك هذه، ونقلتني إلى اللين بعد الغلظة.. وقد ساءني جهلك بحدود العقاب.. ولقد عصيتَ الله بهذا الرأي ودللتَ على قسوة القلب وقلة الرحمة..أما تعلم أن الرعية وديعة عند سلطانها"؟

بالرغم من سطوة المُلك، يفهم الحاكم المرهوب أنه كما أفاق أميرا قد يفيق أسيرا. قال الراوي: "فرأى عبد الملك مني اضطرابا، فسألني، فقلت: ياأمير المؤمنين، دخلتُ هذه الدار فرأيت رأس الحسين بين يدي ابن زياد في هذا الموضع، ثم دخلتها فرأيت رأس ابن زياد بين يدي المختار، ثم دخلتها فرأيت رأس المختار بين يدي مصعب بن الزبير، وهذا رأس مصعب بين يديك، فوقاك الله ياأمير المؤمنين.." (مروج الذهب. الجزء الثالث. ص. 117).

يستكمل الصورة مشهد آخر: كان عمر المعتمد، عندما توفي خمسين سنة وستة أشهر، وكانت خلافته ثلاثا وعشرين سنة وستة أشهر، وكان أخوه أبو أحمد الموفق قد ضيق عليه. فقال معبرا عن قهره:

**أليس من العجائب أن مثلي**

**يرى ماقلّ ممتنعا عليه**

**وتؤخذ باسمه الدنيا جميعا**

**ومامن ذاك شيء في يديه**

**إليه تحمل الأموال طرا**

**ويُمنع بعض مايجبى إليه**

ألا يعبّر نصر بن سيار الذي رأى أنه عاجز عن الدفاع عن الدولة الأموية عن كثير من المعاصرين عانوا مثل وضعه؟ كتب نصر إلى مروان بن محمد، قبل أن يموت كمدا:

**كنا نرقّيها فقد مزّقت**

**واتسع الخرق على الراقع**

(مروج الذهب. الجزء الثالث. ص. 258).
فاجتمع في الوجع قائد جيش أموي وسجين في سجن أموي يحنّ إلى أهله. قال السمهري بن بشر العكلي:

**الا أيها البيتُ الذي أنا هاجرُه**

**فلا البيتُ منسيٌّ ولاأنا زائرهْ**

**الا طرقتْ ليلى وساقي رهينةٌ**

**بأشهبَ مشدودٍ عليّ مسامرُهْ**

أما الرشيد الذي بسط سلطته إلى أقصى العالم القديم، فسار من الرقة إلى بغداد يريد خراسان. وكان مريضا. فقال للصباح الطبري: لاأظنك تراني أبدا. وكشف عن بطنه فإذا عليه عصابة حرير. قال: هذه عليّ أكتمها عن الناس كلهم. ولكل واحد من أولادي عليّ رقيب. فمسرور رقيب المأمون، وجبرائيل بن بختيشوع رقيب الأمين. ومامنهم أحد إلا ويحصي أنفاسي ويستطيل دهري.

رسم معاوية قبل موته جوانب أخرى ببلاغة موجزة: "إني كزرع مستحصَد، وقد طالت إمرتي عليكم حتى مللتكم ومللتموني، وتمنيت

فراقكم وتمنيتم فراقي. ولن يأتيكم بعدي إلا من أنا خير منه، كما أن قبلي كان خيرا مني". (الكامل. الجزء الثالث. ص. 259).

كأن معاوية ليس أكثر سعادة من الشعراء الصعاليك الذين هربوا إلى الفلاة من الحكام الظالمين، وخافوا معاوية ومن بعده! قال الأحيمر السعدي:

**عوى الذئبُ فاستأنست بالذئب إذ عوى**

**وصــوّت إنــسانٌ فكــدت أطــيرُ**

**رأى الله انــــي للأنـــيسِ لــشانئ**

**وتُبغــضهم لـــي مقلـــةٌ وضـــميرُ**

**فللـيل إذ وارانـــيَ اللـيلُ حكمُـه**

**وللــشمس إن غابــتْ علــيّ نــذورُ**

وقال عبيد بن أيوب العنبري، الذي طارده الحجاج:

**لقـد خفتُ حتـى لـو تمرُّ حمامـةٌ**

**لقلــتُ عــدوٌّ أو طلــيعةُ معــشر**

**فـإن قـيل أمـنٌ قلت هـذي خديعـةٌ**

**وإن قـيل خـوفٌ قلت حقـا فـشمّر**

**وخفـتُ خليلـي ذا الـصفاء ورابـني**

**وقـــيلَ فـــلانٌ أو فلانـــةُ فاحـــذر**

كم يبدو طريق العدالة، إذن، طويلا حتى لنشعر في عصرنا بأن اولئك الشعراء عبّروا عن ضمير كثير من المعاصرين. وأن كلام اولئك الحكام هو كلام معاصر أيضا! وكأنما قلّم الزمن، فقط، الطقوس المزخرفة في القتل وفي الاحتفالات. فلم تتسرب فظائع سجن أبي غريب وغوانتانامو إلا مصادفة.

تحت الظاهر المرصّع بالجواهر، الشك في أقرب الناس، والتوجس من غدر البطانة والإخوة والأبناء. أحب المعتضد زوجته قطر الندى، ابنة خمارويه. قيل إنه خلا بها في بعض الأيام فوضع رأسه على ركبتها ونام. فلما نام تلطفت به وأزالت رأسه عن ركبتها ووضعتها على وسادة. فانتبه المعتضد فزعا فقال: أسلمت نفسي لك فتركتني وحيدا وأنا في النوم لاأدري مايُفعل بي. فقالت: فيما أدّبني به والدي خمارويه أني لاأجلس مع النيام ولاأنام مع الجلوس.

نفهم إذن أحمد بن اسماعيل الساماني صاحب خراسان، الذي كان ينام بحماية أسد يربطه كل ليلة على باب مبيته، فلايجسر أحد أن يقربه. فأغفلوا إحضار الأسد ذات ليلة فدخل إليه جماعة من غلمانه فذبحوه على سريره وهربوا، فحُمل إلى بخارى ودفن فيها. وولي بعده ابنه وهو ابن ثمان سنين وبايعه أصحاب أبيه. ولما حمله خدم أبيه ليظهر للناس خافهم وقال: أتريدون أن تقتلوني كما قتلتم أبي؟ فقالوا: لا، إنما نريد أن تكون موضع أبيك أميرا فسكن روعه. (الكامل. الجزء السادس. ص. 144 ـ 145).

### الفقراء:

ذكرنا أن ألف ليلة وليلة رسمت أبطالا متنوعين يتقدمهم التجار. فهل ذلك المجتمع كله من الأغنياء؟ بل يتلامح الفقراء! فالصياد الذي يعيش على مايصطاده في يومه بطل لاينسى في الحكاية. يبدو الفقر أحيانا كأنه حادثة فردية. فقد يفتقر التاجر الذي خسر تجارته أو أنفق ماله على محبوبته. لكن كلامه يوضح وعيه. ينشد:

**فقـــر الفتـــى يـــذهب أنـــواره**

**كاصـفرار الـشمس عـند المغيب**

**إن غـــاب لايذكـــر بـــين الـــورى**

**وإن أتـــى فمالـــه مـــن نـــصيب**

**يمــر في الأســواق مــستخفيا**
**وفي الفـلا يبكــي بدمــع صــبيب**
**واللهِ ماالإنــسان في أهلــه**
**إذا ابتلــى بالفقــر إلا غــريب**

(الجزء الأول. ص. 95).

لكن ألف ليلة وليلة لاتستبعد الفقر الذي يجمع طبقة، فيها الصياد والحمال والمثقف. ينشد مثقف فقير:

**يقولــون لــي أنــت بــين الــورى**
**بعلمــك كالليــلة المقمــرة**
**فقلــت دعونــي مــن قــولكم**
**فلاعلــم إلا مــع المقــدرة**
**فلــو رهنونــي وعلمــي معــي**
**وكــل الدفاتــر والمحــبرة**
**علــى قــوْت يــوم لمــا أدركــوا**
**قــبول الــرهان إلى الآخــرة**
**في الــصيف يعجــز عــن قــوته**
**وفي الــبرد يــدفأ علــى المجمــرة**
**تلــيه الكــلاب إذا مامــشى**
**فكــل لئــيم غــدا ينهــره**
**إذا ماشــكا حالــه لامــرئ**
**وبــيّن عــذرا فلــن يعــذره**
**فكــل فقــير غــدا مــسخره**
**فقــودوا الفقــير إلى المقــبره**

(الجزء الأول. ص. 64).

ألا يذكّـر هـذا الـشعر في الليالـي برسـالة التوحـيدي المـوجعة إلى أبـي الـوفاء المهـندس في كتابه "الإمتاع والمؤانسة": "أنقذني أيها الرجل من الـتكفّف، أنقذنـي مـن لـبس الفقـر، والبقـيلة الذاوية، والقميص المرقّع... إلى متى التأدم بالخبز والـزيتون؟.. قـد أذلّـني الـسفر مـن بلـد إلى بلـد، وخذلني الوقوف على باب باب، ونكرني العارف بي، وتباعد عني القريب"..

يذكـر التوحـيدي في "الإمـتاع والمؤانـسة" للوزيـر فقـر الـناس: سمعـت بـباب الطـاق قـوما يقولون اجتمع الناس اليوم على الشط، فلما نزل الوزير ليركب المركب صاحوا وضجّوا وذكروا غلاء القوت وعوز الطعام وتعذر الكسب وغلبة الفقر وتهتك صاحب العيال، وأنه أجابهم متبرما باستغاثتهم.. فأجاب: والله ماقلت هذا..

وكم عبّر بصدق الشعراء الصعاليك، الثوار على الظلـم الاجتماعـي والخلـل في توزيـع الثـروة العامة. قال عبيد بن أيوب:

**ألا ياظـباءَ الـوحش لاتُـشهرنني**
**وأخفينني إن كنتُ فيكنّ خافيا**
**أكلـتُ عـروقَ الـشّري معْكـنّ**
**بحلقـي نُـوْر القفـر حتـى ورانـيا**

وبعد، تلك بعض عناصر تبين صلة ألف ليلة ولـيلة كعمـل أدبـي بواقـع اجتماعـي وأخلاقـي واقتـصادي في ديـار الإسـلام بـين القـرن العاشـر والـرابع عشر. وتبيح لنا، مع العناصر الأخرى التي لم نـتوقف أمامهـا في أمسيتنا، بـأن نـراها مـن كنوز التراث التي تستحق الدراسة من زمننا.

# موضــع الإنــسان في الكــــون

□ ندرة اليازجي*

**في كتابة "موضع الإنسان في الطبيعة "Meius plaeeui nature" يحدثنا العالم الحكيم ثيارده شاروان، الاختصاصي بعلم الباليثولوجيا، عن الذروة التي بلغها التطور بظهور الإنسان في الوجود الأرضي. لقد بلغ التطور قمة ديناميكيته وغايته. وفي كتابه "ظاهرة الإنسان " The pheuoweueri of Man" تبلغ نظريته التطورية أوجها، إذ يؤلف بين الخطين اللّذين تفاعل ضمنهما التطور، وهما الباطن، أي الخصائص النفسية والعقلية، والظاهر وهو الشكل، ليلتقيا على نحو متكامل ومشترك، في الإنسان. وهكذا، يتحقق كمال التعقيد الأرضي الصاعد إلى غايته النهائية في الإنسان.**

في كتابه رؤية الماضي " The biau of the Past" وهو موضع حديثي، يتحدث ثيارون شاردان عن موضع الإنسان في الطبيعة وفي الكون. ويكشف، في حديثه هذا، عن الموقع الذي يحتله الإنسان في الكون، بحيث أنه يمكننا أن نتصور، أو ندرك، غاية التطور بعد وجود الإنسان.. أي التطور، على مستوى الأرض، في نطاقه العقلي النفسي والأخلاقي والروحي.

أعتقد أن الأهمية الكامنة في هذا البحث تكمن في السؤال التالي: ما موضع الإنسان في الكون؟

يتأمل الإنسان القضية الهامة الماثلة في هذا السؤال، ويدرك أن أهمية هذه القضية تتأكد على صعيدين:*

أ ــ صعيد المعرفة تتمثل من جديد، في الأسئلة التالية: ما أنا؟ من أنا؟ ما حقيقتي.

ب ــ صعيد الأفعال صعيد يترد فيه السؤال ذاته في أبعاده الثلاثة التالية: ما هي قيمتي؟ إلى أين أمضي؟ كيف أوجّه حياتي؟

ظل الاعتقاد بأن الإنسان هو مركز الخليقة، سائداً حتى القرن السادس عشر. وإذا

---

* باحث سوري.

ما سعينا إلى تفسير هذه المركزية، أجبنا: الإنسان، الذي هو المركز الهندسي والقيمةُ المركزية لكون مؤلف من نطاقات أو مستويات، صُمِّم على نحو متراكز، أي متحد المراكز، على الأرض، والحق، إن الأمر لم يكن يتحمّل غير هذا التفسير.

في غضون القرون الثلاثة التالية، التي بلغت منها بثها في القرن التاسع عشر، رأى العلماء، وهم يختبرون تجاربهم، عبث هذا المعقد أو المنظور. ونتيجة لذلك، بدأ الإنسان يرى نفسه مقلصاً إلى حدّ اللاّشيء في ضخامة كونٍ تُعتبر الأرض، في داخله، ذرة من الغبار وسط مجموعة كبرى من النجوم. وفي هذا المنظور، لم يعد الإنسان يحتل موضعاً هاماً في الكون.

في الوقت الحاضر، يُعيد العلماء النظر في موضع الإنسان. فهم يدركون أنه لا يمثّل مركز عالم سكوني، بل يمثّل مبدأ هاماً في عالم ديناميكي حيّ مُتحرك.

***

تعتمد هذه الدراسة على اكتشاف الإنسان للإنسان - الإنسان يكتشف نفسه في المعرفة -، وتتمثّل هذه الدراسة في المبادئ الثلاثة التالية:

آ - اللاّنهاية الكبرى، واللاّنهاية الصغرى، أو "الوجود قبل ظهور الحياة".

ب - اللاّنهائي في المعقّد، أو "الحياة تظهر في الوجود".

جـ - الكون يتمثّل بلا نهايات ثلاث، هو "كون يتألف فيه الإنسان، برفقته وتفوقه".

### أولاً - الكبير اللاّنهائي والصغير اللاّنهائي، أو "الوجود قبل ظهور الحياة":

تقضي ضرورة البحث اعتبار مناطق الكون وأبعاده ومستوياته، وفق ما تحدّده الفيزياء الحديثة، وذلك في سبيل إحياء وإعلاء شأن القيمة الإنسانية التي قلّصتها بعض النظريات العلمية لدى مقارنة هذه القيمة الإنسانية بالقيمة الكونية الشاملة.

تتمثّل هذه المناطق والأبعاد والمستويات في النقاط التالية:

آ - البنية الجسيمية للعالم: تكشف المادة عن ذاتها على نحو عناصرَ معايرةٍ أو مدرّجةٍ ذات حجم متزايد؛ وتشكل هذه العناصر كثرة في كل مستوى أو نطاق أو حالة.

ب - وجود ثلاثة أنظمة أو نطاقات من الحجم أو المقدار داخل العالم: وفق مصادفة فريدة من نوعها، يقف الإنسان، على نحو تقريبي، في وسط المجموعات الكلية، بحيث أن اللاّنهائي الصغير يقع تحته، واللاّنهائي الكبير يقع فوقه.

جـ - وجود اختلاف كبير، أو فرق كبير، بين الجسيميات أو الدقائق الخاصة بهذه النطاقات الثلاثة: يحيا الإنسان بين اللاّنهائي الكبير واللاّنهائي الصغير؛ ويعبّر باسكال عنهما بهوّتي الوجود. هكذا، توجد لا نهايات ثلاث هي: لا نهاية الصغير، لا نهاية الكبير، والإنسان الذي يمثّل تشابك اللاّنهايتين. الإنسان إذن يمثل الموضع الذي تلتقي فيه اللاّنهاية الكبرى مع اللاّنهاية الصغرى.

د - تُعد هاتان اللاّنهايتان، وفق تعبير شاردان، أو هاتان الهوّتان، وفق تعبير باسكال، قطبين متقابلين، ليس على نحو كميّ فقط، أو وفق مفهوم الاتساع أو الضخامة أو الصغر، بل أيضاً وفق مفهوم الخاصية أو النوعية التي تشير إلى أن غالبية الخصائص الأساسية للكون تصبح مختلفة في النطاق الكبير وفي النطاق الصغير عمّا هي عليه، في ظهوراتها، في النطاق الأوسط الذي هو الوسط الإنساني،

حيث تتشابك اللاّنهايتان وتتعقدان. وهكذا، يعتبر الإنسان لا نهاية ثالثة، يبلغ فيها التعقيد الأرضي أقصاه، ويتسّم الوعي المرافق لهذا التعقيد أعلى درجاته. ويتمثّل هذا التعقيد في لقاء اللاّنهايتين، الكبرى والصغرى. ويمكننا تشبيه هذا اللقاء بشجرة أرضية، تتعمّق جذورها في المادة وتمتد أغصانها وتتّسع في الفضاء اللاّنهائي، وتلتقي، في نقطة وسطى، مع شجرة كونية تتعمق جذورها في اللاّنهاية، وتمتد أغصانها وتتسع، أو تنتشر، في المادة الأرضية.

في هذا التعقيد، تتجلّى التغاير المتبادل والودّي والملازمُ للاّنهايتين. وفي هذا المنظور، نشاهد الهوّة التي يتّصف بها الكون الذي يقع فوقنا وتحتنا. وإذ نجد أنفسنا مستغرقين في هذا الوضع الكوني، نطرح على أنفسنا السؤال التالي: ما هو التأثير الأول الذي يخلّفه ظهور أعماق هذه الهوة أو التشابك على عقولنا؟

في هذا الوضع الكوني، نرى أنفسنا مستغرقين في العمق الذي يحتجزنا بين اللاّنهائي الصغير واللاّنهائي الكبير. وعندئذ، تبدو لنا الحياة، والإنسانية برمتها، وكأنهما قد تجردا من القيمة والمعنى نتيجة للتيه في هذه الهوة العميقة أو التشابك المعقد. والحق أن ردّ فعل العقل الإنساني على هذا العمق، الذي يؤدي به إلى الشعور بالتفاهة وهو ماثل في وسط لا نهايتين، يجعله يعتقد بأنه يبحث عن ملجأ أو ملاذ داخل ثنائية تشير إلى استحالة توحيد العقل والمادة في كونين منفصلين يمتدان في اللاّنهاية دون أن يُسهما في تحقيق بُعد واحد مشترك.

يعتقد شاردن أن الخلاص من هذا الوضع الظاهري التناقض بين العقل والمادة، بين الفكر والموضوع، أو بين الروح والمادة، لا يتحقق إلاّ بإضافة لا نهاية ثالثة إلى لا نهايتي الصغير والكبير هي، كما ذكرت سابقاً، التعقيد اللاّنهائي، أو تشابك اللاّنهايتين في الإنسان.

### ثانياً ـ التعقيد اللاّنهائي، أو ظهور الحياة من جديد

### ماذا نقصد بكلمة "التعقيد"؟

إن التعقيد الذي يظهر على نحو تجمّع، لا يشير فقط إلى عدد وتنوّع العناصر المكوّنة لهذا التجمّع، بل إلى ترتيبها أيضاً. والحق، إن وضع النويات الذرية الثلاثمئة وستين مع بعضها دون ترتيب مجرد تجميع يشير إلى التغاير وليس إلى التعقيد. لذا، يُعد التعقيد تغايراً منظّماً ومركّزاً في آن واحد. وعلى هذا الأساس، يقتضي تعقيد منظومة وجود عاملين أو عنصرين مختلفين.

في هذه الحالة، تصبح الدقائق أو الجسيمات المادية أكبر فأكبر. وإذا ما تساءلنا: كيف تصبح أكبر؟ أجبنا: إنها تشكّل تجمعات تتضخّم على نحو متزايد، نتيجة لاتحادها مع بعضها بطريقة، تؤدي إلى تشكيل "تعقيدات" حقيقية على نحو تجتمع فيه الجواهر في ذرات بسيطة، والذراتُ البسيطة في ذرات أكبر، والذراتُ الأكبر في "mieellae" جسيماتٍ مكهربة في مادة شبه غروية، والجسيماتُ المكهربة في الخلايا، والخلايا في نباتات وحيوانات.

نحاول الآن أن نقيس درجة هذه الجواهر والذرات، آخذين بعين الاعتبار عاملَ "عدد الجواهر والذرات المجتمعة". وفي هذا العدد، يقول تيارده شاردان: "لم يحسب العلماء، لحد الآن، عدد الجواهر المضمونة في أصغر خلية حيوانية. فإذا كان الجسد الإنساني يشتمل على ألف بليون خلية تقريباً، فيمكننا أن نقول: إن عدد الجواهر في هذا الجسد تتساوى أو تتعادل مع ترتيب أو نظام المقدار العددي للمرات. والحق، إن الجواهر ليست مقسّمة بطريقة متجانسة. فهي

تشكل منظومة تراتبية متصلة من الوحدات الجسيمية، أو وحدات الدقائق، ذات أنظمة، أو ترتيبات مختلفة، بحيث أن الصلاة أو الروابط الميكانيكية توضع على حلقات تنافذية تتوضع، بدورها، على حلقات إلكترونية. وهذا، يتمثّل الكون بلا نهايات ثلاث، يفعل فيها الوعي والحرية.

### ثالثاً ـ الكون بلا نهايات ثلاث، أو رفقة الإنسان وتفوقه

يعد التماسك أو الترابط والإنتاجية الاختبار الأعظم في نطاق العلم وفي النطاقات الفكرية الأخرى. وبالنسبة لعقولنا الباحثة، يتوطّد اليقين الذي نعهده في نظرية، ويزداد، على نحو أفضل وأكثر تأكيداً، بمقدار زيادة النظام الذي تفرضه هذه النظرية على النظرة التي تتبنّاها عن العالم، وعلى قدرتها على تعزيز وتوجيه الحركة المتقدمة لقدرتنا على البحث والبناء.

في هذا المنظور، يحتل الإنسان مركزه في كون يتميّز بلا نهايات ثلاث. وسوف يتصرف، وفق هذا المنظور، وكأن هذا الكون هو الكون الحقيقي، ويحاول أن يرى ويدرك ما يحدث:

أ ـ تقوم علاقة طبيعية بين علم الفيزياء وعلم النفس... علاقةٌ، هي، في نظر بعضهم، غيرُ قابلة للمصالحة. وفي هذه العلاقة، تتّصل المادة بالوعي. ولا تعني هذه الصلة أن الوعي يصبح قابلاً للقياس قياساً مباشراً، وعلى غير ذلك، تعني هذه العلاقة أن الوعي يعمّق جذوره وأصوله، على نحو فيزيائي وعضوي، في عملية كونية واحدة تمثل الاهتمام الأكبر للفيزياء.

ب ـ في هذا الواقع، يعد الوعي، حدثاً غير مألوف ظاهرياً، وثقافياً أو تصادفياً، ويخرج عن كونه مجرد مصادفة عشوائية في الكون. وعلى غير ذلك، يعد ظاهرة عامة ونظامية للاتجاه أو للانتقال التدريجي العالمي والشامل للمادة الكونية التي تنزع إلى تشكيل تجمعات ذرية أعلى على نحو متزايد. وفي هذه الحالة، تظهر الحياة حيث يُتاح لها إمكانية الظهور في الكون.

جـ ـ تتجه ظاهرة الوعي إلى الإفصاح عن ذاتها على نحوٍ أساسي، وجوهري وهام، بحيث أنها لا تُعتبر ظاهرة فيزيائية... هذا، لأنها الظاهرة ذاتها.

نستطيع أن نخلص إلى نتيجة تجعلنا ندرك أن الإنسان، وهو يقف على منحنى أو منعطف التشكل الجزيئي، لا يحتل المرتبة الأولى بجسده. وبحسب مقدار أو كمية الجزئيات أو الدقائق المجتمعة في جسده، يقع موضعه، على سبيل المثال، دون مستوى الفيل أو الحوت.

ومن المؤكد أن ملايين الخلايا المجتمعة في دماغه، تشير إلى أن المادة قد بلغت ذروتها في نطاق التعقيد المتصل بالتنظيم المركّز. ومن حيث الترتيب الزمني والبنيوي، يُعتبر الإنسان الكائن الأخير المشكّل أو المكوّن، والأكثر تعقيداً وتركيزاً بين جميع الذرات والجواهر. وهكذا، يكون الإنسان في منظور جوليان هكسلي، الموضعَ الأعلى الذي يحتل المركز الأول في سلسلة البحوث الاختبارية. ففي كيانه، تسنّم التطور الكوني ذروة وعي ذاته.

عندما نتأمل هذه الحقيقة، ندرك أن النظرية التجسيمية أو التشبهية (Anthropom orphiam)* القديمة أخطأت في تقديرها أن الإنسان مجرد مركز هندسي كوّنته الضرورة في كون ستاتيكي. وعلى غير ذلك، يظهر الإنسان، من جديد، على منحى أو منعطف التشكل الجوهري والذري وهو يحمل العالم ويدفعه إلى الأمام.

هكذا، يحتل كل شيء مكاناً، أي موضعاً، ويتخذ كل شيء شكلاً، انطلاقاً من

* عزو الصفات البشرية إلى كائن متعالٍ أو غير عاقل.

الأدنى إلى الأعلى، في حاضر وماضي كونٍ تنجح فيه الفيزياء، في وضوح يخلو من التشويش، بتضمين ظاهرة الطاقة الإشعاعية والظاهرة الروحية في حقيقة واحدة هي: التماسك والترابط.

بالإضافة إلى ذلك، نُشاهد كل شيء، وهو يتألف في وسط الضياء، متجهاً إلى المستقبل: إنها الهناءة المنطوية في الغبطة أو السكينة السامية العظمى.

تؤكد الصفة المميزة للتشكل الجوهري والذري، الذي نتحدث عنه، عدم تعرضه للتوقف أو الانغلاق. وفي الوقت الحاضر، نشاهد موضع الإنسان عند نهايته. ومع ذلك، نتساءل: هل نجرؤ على القول أو التفكير بأنه يستطيع، أو يجب أن يمتد ويتّسع إلى ما هو أبعد؟ كيف يمكنه أن يتجاوز وضعه الحالي؟ ألا يحتلّ الإنسان، في وضعه الحالي، ذروة الوجود والكون؟ أليس هو فرعاً، أو غصناً قائداً يؤكد، بنفسانيته الفائقة، انبثاق الوعي في جميع الأشياء، ويوجهُ هذا الوعي المنبث في كل شيء؟ ومع ذلك نتساءل مرة ثانية: ألا يمكن أن يكون البرعم الذي ينبثق منه كياناً أكثر تعقيداً أو أكثر تركيزاً مما هو عليه الآن؟

يُحتمل أن يتحقق هذا التساؤل الذي لا يقوم على براهين قاطعة. والحق، إن هذا المنظور يفترض هذا الانبثاق لكونٍ بلا نهايات ثلاث.

تشير الدراسة العلمية إلى أن العلماء، حتى الوقت الحاضر، لم يأخذ بعين الاعتبار إلاّ البنية الفردية للإنسان، وأقصد الجسد الذي يتألف من آلاف آلاف الخلايا، والدماغ الذي يتشكل من آلاف آلاف النويّات العصبية. وعلى الرغم من كون الإنسان فرداً مركّزاً في ذاته، لكننا، مع ذلك، نتساءل: ألا يعد عنصراً يتسنّم رتبة أعلى في علاقته مع تأليف جديد أعلى وأسمى؟ وإذا كانت الذرات تتشكل حتى مجموعات الإلكترونات والنويات، وتتشكل الجواهر من مجموعات الذرات، وتتشكل الخلايا من مجموعات الجواهر، فإنما لنسأل أنفسنا: ألا يحتمل وجود كيان يتشكل فوقنا هو إنسانية تتألف من مجموع الأشخاص المنظّمين؟ ألا يعد هذا التنظيم، الذي يتميّز به أولئك الأشخاص المنظّمون، الطريقة المنطقية الوحيدة للامتداد والتوسع، بالتكرار والتواتر، باتجاه تعقيد أكثر تركيزاً ووعيٍ أعظم وأسمى ندعوه "منحنى التشكّل الذري أو الجوهري الشامل والكوني"؟

يمكننا أن نقول: إن الرؤيا التي حلم بها علم الاجتماع بتحقيقها، بدأت تجد لها قواعد في العلم الذي بدأ، بدوره، يتيقّن من وجود اللاّنهايات الثلاث.

يعتقد بعض العلماء أنه ما زال يستحيل أن نشكل فكرة عن صيغ أو أشكال الظهورات التي يمكن أن يتبنّاها التشكّل الذري الفوقي العظيم الذي هو دماغ الأدمغة، أو يتبنّاه النطاق العقلي الذي تحيكه أو تنسجه جميع العقول المفكرة الواعية على سطح الأرض. والحق، إن كل ما يستطيع العلماء قوله، بهذا الصدد، هو أن الحريّات الفردية، في هذا النمط الجديد من التركيب أو التأليف البيولوجي، نستطيع، كما يمكننا أن نتصور، أن تبلغ أقصاها عبر العلاقة الصميمية والودية القائمة والمتبادلة بين التجمعات. وعلى الرغم من الخطورة المحدقة بتصور وجود هذا التأليف البيولوجي المقبل وأبعاده، لكن العلماء، مع ذلك، بدؤوا يفهمون ما يتوجّب عليهم أن يفعلوا خلال بلايين عصور الحياة التي، وفق ما يقول علماء الفلك، تتوقع تطور البشرية. وبالتالي، يستطيع العلماء، أن يحددوا، وهم يعتمدون على معرفتهم لمدى اتساع الكون وكثافته، الخطّ العام للتقدم الذي يتوجب على الإنسان اتباعه: على الطريق الذي يؤدي إلى المزيد من الانطلاق باتجاه وحدة أعظم. والحق إن مجرد

السير على هذا الطريق يعني عدم القدرة عن التوقف.

يُعتبر صعود الإنسان منحنى التعقيدات وبلوغه نطاقات الوعي قضيةً تشير إلى أمرين:

أ ـ استيقاظ خصائص جدية وانبثاقها إلى الوجود.

ب ـ ظهور شكل أو صيغةٍ خاصة للطاقة، يحتمل أن يكون أن تكون منحنى أو منعطفاً جديداً يكشف عن ذاته على نحوٍ تتألف فيه أشكال الطاقة الأخرى.

إذ يبلغ الإنسان هذه المرحلة، يصبح قادراً على تأليف ما هو أبعد وأعلى من ذاته. وبالمثل، يصبح قادراً على امتلاك الإرادة الحرة التي تؤهله بالقيام بهذا التأليف. ويتوجب على الإنسان، في هذه الحالة، أن ينجذب إلى الأعلى بفعل جاذبية تفعل في داخله. وما لم ينجذب الإنسان إلى الأعلى باتجاه "كينونة أعظم وأسمى" فإنه، بالتأكيد، يحكم على نفسه بالفناء.

في هذا المنظور، يلقي الإنسان على نفسه السؤالين التاليين:

أ ـ ماذا يتطلب التأليف الكوني من الإنسان الذي يوافق على التقدم في نطاق هذا العمل الحافل بالصعوبة والتعقيد؟

ب ـ ما هي الشروط أو الحالات التي يتوجب على الكون إنجازها ليكون الإنسان قادراً على الانجذاب باتجاه وعي يزداد على الدوام؟

يمكننا أن نجيب عن هذين السؤالين بما يلي: تقتضي الإجابة ألاّ يتخيل الإنسان توقفَ أو تراجع الحركة التي تدعوه إلى التقدم إلى الأمام. هذا، لأنه يتعذر على الطبيعة أن تكون عكوساً، أي أنها لا تقبل التراجع أو التوقف أولاً، ولا تقاوم لسبب هو أن منحنى أو منعطف التشكل الجوهري والذري لا يتوقف ثانياً. وهكذا، لا ينضوي التطور تحت مقولة "الخلاّق" أو "المبدع" فحسب، بل نرى فيه التعبير عن الخلق والإبداع اللّذين نحياهما أو نعانيهما في تجربتنا عبر الزمان والمكان.

في نهاية حديثي، أقول: في تكامله أو وحدة أبعاده، يعاين العلم، وهو يسمو إلى ويعلو فوق عظمةِ الإنسان المكتشفةِ حديثاً، وعظمة البشرية المتجلية، الحقيقة الإلهية السامية التي تكشف عن ذاتها من جديد في المتطور الكوني الحديث.

في الوقت الحاضر، يتحدث العلم عن آفاق جديدة تحث الإنسان على التفكير الواعي، والحق، إن التوازن، الذي يراه الإنسان في العالم، لا يجد التعبير الكامل في معادلات إينشتاين التي تصدق في عالم يتميز بلا نهايتين بقدر ما يجد التعبير عنه في عالم يتميز بلا نهايات ثلاث: عالمٍ يدعو إلى تعقيد أكبر ووعيٍ أعظم متى أفسح الإنسان مجالاً لفعالية التوقير والإجلال والأمل. ويشير هذا التوقير والإجلال والأمل إلى حقيقة تشتمل على المبادئ التالية:

أ ـ اليقين، أي الوعي الذي يدعو إلى التأكيد على وجود حقيقة إلهية سامية تملأ الكون.

ب ـ اليقين، أي الوعي الذي يدعو إلى التأكيد على أوّلية الإنسان في الطبيعة.

جـ ـ اليقين، أي الوعي الذي يدعو إلى التأكيد على الحياة ضمن شمولية تجمع أبناء البشر في إنسانية واحدة، وتوحدهم في كيان كوني واحد.

يمكننا، كما يقول تيارده شاردان، أن نؤلف أو نُجمل هذا الوعي ـ اليقين الثلاثي، الذي هو إيمان واع ومعرفي، على النحو التالي:

أ ـ وصال مع الحقيقة السامية.

ب ـ وصال مع الأرض والطبيعة.

ج ـ وصال مع الحقيقة السامية عبر الأرض والطبيعة.

# بين الكلام والخطاب

□ علم الدين عبد اللطيف*

**ربما كان من المفيد دراسة ورصد التحول الذي طرأ على مفهوم اللغة بعد نشوء المدارس الألسنية ، وتأسيس علم مستحدث للغة ، كان بمثابة كشف عن دور، وفهم جديد للغة كنظام ومفهوم ، وذلك في ضوء نظريات التحليل اللغوية والفكرية المختلفة ، من المدرسة الكانطية ... وحتى تفكيك رولان بارت.**

**وإذا كان علماء اللغويات الأوائل قد اهتموا باللغة منطلقين من علاقتها بأساسها الاجتماعي – نسق من الرموز – فإن الدارسين اللاحقين والحداثيين ، يعتبرون أن اللغة نتاج لمجتمعها ، واستندوا إلى مجموعة قواعد تتحقق بها اللغة المنطوقة عادة... ليصلوا إلى أصل العادات والشعائر والإيماءات ، وأصل كل الظواهر الثقافية التي يتضمنها إبداع اللغة نفسه ... فما هي اللغة ؟ وما هي أهم المراحل التي شهدها تطور علم اللغويات الحديثة ؟ وكيف تمت إعادة النظر بالمفاهيم القديمة المتعلقة باللغة ؟ ولماذا ؟**

سنستعرض هنا ، وبإيجاز، بعض النظريات المتعلقة بعلم الإشارات، وصولاً لما سماه فرديناند دي سوسير ( السيميولوجيا) ، وننقل بعض أقوال ونظريات دارسي علم اللسانيات الأوائل ، نشرح بعضاً من التكامل والتعالق الذي نشأ ولا يزال يتطور في إطار تحولات جدلية تاريخية ومعرفية ، علماً أن ماتنتج وتفرع عن هذا العلم، لم يستقر ويتكرس إلا بعد الحرب العالمية الثانية.

الاهتمام بالكلام – كتلفظ مباشر – لم يكن من الأمور التي يعول عليها كثيراً ، ويبدو التركيز في المقام الأول على المواضيع التي نتكلم عنها ، وهي في حقيقة الأمر محل الدلالة وليست الدلالة ذاتها ..هي مدلول عليه بكلامنا ، وكلامنا هو الدا ل ، أي الطرف الأول في مسألة فهم اللغة ، من حيث هي علاقة غير منفصمة بين **دا ل ومدلول** ، مهمتها التأسيس لوجود الأشياء باللغة ، وليس بواسطتها أو عبرها.

هذا الفهم الجديد لمفهوم اللغة والكلام ، مر بمراحل مختلفة ، مرافقاً لتطور الفكر والفلسفة في أوروبا خاصة ، وباعتبار المذاهب الفلسفية متغيرات ثقافية تؤدي بالضرورة إلى تغير مقابل في نظرة الإنسان إلى لغة التعبير واستخدامه لها ، مما أتاح نشوء نظريات علم

* باحث سوري.

اللغة والمدارس الألسنية الحديثة، بحيث أصبح مصطلح /**سجن اللغة** / شائعاً كثيراً في الأوساط الفكرية والفلسفية، فما هو سجن اللغة ؟ وكيف تكون اللغة سجناً؟ ولأي شيء ؟

إن ( **المعنى**) بالنسبة للفهم الإنساني التقليدي، هو شيء يمكن خلقه، أو تخليقه من قبلنا ، لكن ذلك مشروط بوجود القواعد التي تحكمه مسبقاً، ومهما سعينا وراء أصل المعنى... فسوف نجد دوماً بنية سابقة هي أساس الانطلاق، هذه البنية لا يمكن أن تكون مجرد نتيجة للكلام، فلا يمكننا أن نتكلم على نحو متماسك دون هذه البنية أصلاً... ومن المستحيل أن نكتشف الدليل الأول الذي تبدأ منه كل الأدلة الأخرى، لذلك وجب التسليم بوجود دليل ما مفترض مسبقاً.

/**سوسير**/... عالم اللسانيات السويسري... افتراض/ وجود أدلة أخرى تختلف عن سابقاتها ، وتلك تفترض أخرى لاحقة... انطلاقاً من قاعدة أن الخطاب - الذي يمنح اللغة معناها – يفترض وجود الطرفين... المرسل ( الناطق)... والمستجيب... أو المتلقي، وبدون وجود الطرفين معاً لا يكون ثمة لغة... فما معنى أن يكلم الشخص نفسه؟... ولماذا صار النطق صوتاً مسموعاً ؟... لو كان يكفي التفكير بالصوت الداخلي لما كان من مبرر مفهوم للنطق أصلاً... يمكننا أن نفترض إذن أن النطق كان من أجل الآخر.

النطق مع تلقيه يصبح لغة، لكن من أين أتى المرسل؟... كيف صار مرسلاً؟... لكي يكون قادراً على نقل المرسل ... المحمول... المقصد... المعنى، لا بد من أن يكون ثمة لغة قد أوقعته في شراكها وأسسته.

في البدء كانت الكلمة... ماذا تعني هذه العبارة؟... مبدئياً تحيلنا إلى مفهوم اللوغس الذي تكلم عنه فلاسفة أوروبا والآباء الكنسيين منذ اكثر من عشرة قرون باعتباره الكلمة الأولى المكونة للطبيعة والأشياء ، اللوغس في جذرها اللاتيني، تحيل إلى اللغة ... اللغة المتبادلة... وبقيت حتى **هيغل** ذاتية المرجع... ثم طرأ التحول الكبير عليها كمفهوم بحيث تم إكساؤها بحركيتها ، وصارت تعني الحوار المنتج... ومن ديالغو انتقل العالم إلى الديالكتيك، قبل ذلك كان **فيورباخ** قد جلس الطاولة كما قال **ماركس**، وأصبح حتى السجال فيما بين الآلهة والانسان يحتاج إلى فاعلية ينتجها التواصل ذاته، الشيء المستقبل سمع لفظة ( **كن**)... ماذا لو لم يسمعها؟... ليس هنا مجال الدخول في مسألة الأسبقية، واعتبار الشيء موجوداً مسبقاً – أو لم يكن - كي يسمع، لكن الماركسيين أكدوا على حوار الأشياء... صراعها الذي لا يعني إفناء واحد للآخر. الديالكتيك هو اشتباكها في كل شيء مع استمرار نفي الحالة السكونية... يشرح الياس مرقص... اللوغس هو الكلمة في حركيتها... تفاعلها... البراكسيس الماركسي أضاف إلى فيورباخ جدلية تطور الطبيعة عبر حوارها التاريخي... لن نستعمل هنا كلمة صراع المتناقضات، بل نقول اشتباك... تفاعل الحوار... الإستحالات التي تشهدها الأشياء نتيجة اشتباكها التاريخي... تؤثر في بعضها... تولد... تنتج ... في النهاية هو حوار... هكذا فهمه الماديون.

يذهب **تودوروف** إلى أن القيمة لا تظهر إلا في اللحظة التي يضع فيها المتلقي أو القارئ اللغة أو الكتابة موضع المساءلة، التلقي بالاستماع أو بالقراءة هو تحديد وتثبيت للقيمة، أو بمعنى أدق هو إعادة إنتاج بشكل أو بآخر، الألفاظ ليست كياناً أو حالة مكتفية بنفسها، بل تتوسط ما بين النطق أو الكتابة من جهة، وبين المتلقي وجودياً وحتى معرفياً، من حيث أن المتلقي هو الفاعل الذي يحدد قيمة النطق، ولا يمكن تصور الألفاظ بعيداً عن متلقيها الذي يستقبلها ويصدر

عليها الحكم بالقيمة، فهو بعض حضورها، وهي امتداد لوجوده الذي يفرض تغيره عليها، وماضي اللفظة على مستوى التولد كمستقبلها على مستوى الاستقبال، كلاهما عنصر تكويني من عناصرها.

سوسير لم يكن مهتماً بما يقوله البشر مباشرة، ولذلك درس **اللسان** وليس الكلام، ناظراً إلى الأول كواقعة اجتماعية موضوعية... وإلى الثاني –الكلام - بوصفه نطقاً عشوائياً لا يمكن التنظير من خلاله، لقد تم الانتقال من النطق... الكلام... اللفظة... إلى **الخطاب**، ذلك أن النطق هو كلام أو كتابة ينظر إليها بوصفها مسألة موضوعية ترى كسلسلة من الأدلة دون ذات أو فاعل، أما الخطاب، فيعني لغة تفهم بوصفها نطقاً يحتوي على ذوات متكلمة، وعلى قراء أو مستمعين. عالج سوسير موضوع السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية لا فلسفية كما فعل من قبله، وأقام علاقة وثيقة بين اللغة والسيميولوجيا، يقول شارحاً بعض ملامح مشروعه هذا:

**( اللغة نظام علامات تعبر عن الأفكار، ويمكن مقارنتها بأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية،بيد أنها أعظم من كل هذه الأنظمة، هي علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، وهوجزء من السيكولوجيا الاجتماعية، وسوف أسميه ( سيميولوجيا ) من الكلمة اليونانية سيميو= الاشارة، وستوضح السيميولوجيا مم تألف الاشارات، وما هي القوانين التي تحكمها ..)** ويستطرد متداركاً ومؤكداً **(وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فلا يمكن لأحد أن يحدد ما سوف يكون، لكن له الحق في الوجود، وفي احتلال مكان متقدم، وما علم اللغة سوى جزء من هذا العلم، والقوانين التي اكتشفتها السيميولوجيا سوف تطبق على علم اللغة..)** .

قال سوسير بالإشارة اللغوية إذن، واللغة حسب مفهومه مجموعة من الإشارات يرتبط بعضها ببعض بواسطة علاقات محددة أصلاً ، هي :

ـ **علاقة التوليد**: حيث يولّد نظام نظاماً أخرا، فاللغة العادية تولد الاستنباط... والكتابة العادية كتابة بريل ، حيث يبنى النظام الثاني انطلاقاً من النظام الأول ، وبحيث تكون العلاقة توليدية بالفعل وليست اشتقاقية تفترض وجود تطور وتغير تاريخي.

ـ **علاقة التماثل**: وهذه لاتستفاد من النظام نفسه، بل من بعض الصلات المشتركة بين نظامين متغايرين ... يقول **بودلير** ( إن الروائح والألوان والأصوات تتجاوب ) .

ـ **علاقة التفسير** : وذلك بين نظام مفسر، وآخر مفسر ، وهي علاقة محورية بالنسبة للغة ، يمكن تحليلها إلى مستويين . مستوى الوحدات الدالة ( **المونيم** ) ومستوى الوحدات غير الدالة ( **الفونيم** )... وهكذا وفق هذه الأنظمة ، أصبحت اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية .

أما **رولان بارت** ، فقد أراد أن يصوغ تصوراً شاملاً للتجربة اللغوية في كتابه / سيميولوجيا النقد الأدبي /... وذلك بتفسير كل علامة ترتبط باللغة المنطوقة والمكتوبة ، فوضع كل كاتب في لغته / بيئته الاجتماعية / لتفسير الاختيار الاتفاقي للكلمات .

إن التحول الجذري الذي طرأ على النظر إلى اللغة حسب بارت، هو التحول من نظرة ترى اللغة وعاءً ، أو أداة شفافة ، يمكن بواسطتها تصوير أو تمثيل شيء في العالم الخارجي ـ لتذكر كانط - ... أو حتى مفهوم عقلي ولدته تجربتنا الحسية للعالم الخارجي، إلى نظرة تضع حداً للثنائيات القائمة على الحضور المتزامن

للداخل والخارج في اللغة ، نظرة تعترف بوجود الداخل فقط، على أساس أن اللغة ليست تمثيلاً شفافاً للمعنى الخارجي، لأن فكرة الاستخدام الحرفي ، أو المرجعي للغة هو وهم يرجع إلى أننا ننسى الجذور المجازية للغة حسب بارت ... في حين أن العصر الكلاسيكي للفلسفة الغربية / حتى نهاية القرن الثامن عشر / كان قد أكد على المفهوم التمثيلي للغة ، لأن المعرفة الإنسانية ، وحدود العقل البشري ،كان يحددهما نظام مرتب ومنظم للمعرفة ، وكانت المعرفة في التعريف هي مجموع الملاحظات والانطباعات الحسية التي يتم تقسيمها وتبويبها عن طريق اللغة ، كنسق مرجعي ترتبط بعمليات المنطق، والانسحاب الحقيقي للغة كوسيط تمثيلي يبدأ مع نهاية العصر الكلاسيكي( بداية الانسحاب إلى الداخل )... إلى داخل العقل ، وحينما ينسحب مركز المعرفة، تنسحب معه اللغة إلى داخل العقل ، لتبدأ عمليات الدلالة المغلقة داخل الأنساق اللغوية المستقلة عن الخارج ، وتصبح اللغة عبارة عن دالات ومدلولات تكوّن المفاهيم داخل العقل ، وليست مجرد تكوينات مادية أزلية خارجه .

**فريدريك جيمسون** ، تكلم عما دعاه (سجن اللغة ) وهو عنوان لكتاب أصدره عام 1972 / أي أن اللغة هي سجن العقل ، ولم يكن جيمسون مخترعاً أو مكتشفاً في نظر الدارسين، ولم يأت بهذا المفهوم من الفراغ ، ولاحظوا أنه تطوير لمفهوم سابق ، ابتدأ مع نقاد الكانطية المثالية ، الذين قالوا إن العقل أصبح سجناً للمعرفة بموجب مثالية **كانط**... وكانط الذي قال **بسجن العقل** ، كانت المعرفة عنده غير ممكنة من دون العقل ، لأن المعرفة موجودة خارج العقل، وتكويناً أزلياً موجوداً قبل وجوده، حيث يولد الإنسان وعقله لوح خال، فكيف يمكن إدراك ما يقع خارج عقلنا ؟ وهكذا فإنه وفق كانط نكون حبيسي عقولنا وحواسنا ، وعاجزين عن إدراك ما يقع خارج حدود العقل، وقد سار نقاد الكانطية في هذا السياق ، لكنهم طوروا المفهوم ذاته ، فقالوا أن العقل هو في الحقيقة سجن المعرفة، في رد فلسفي على مثالية كانط، التي هي غير قادرة على إدراك المعرفة وفق مثاليتها ذاتها ، وبدأ الشك عندهم في قدرة العقل الكانطي على إدراك المعرفة الكاملة أو اليقينية ، وقالوا أن العقل هو سجن المعرفة ، أي أن المعرفة موجودة بالأصل في العقل، **داخله** وليس **خارجه**، وبهذا يصبح بالإمكان الوصول إلى الحقائق، لأنها ببساطة موجودة داخل عقولنا ، لم تتكون قبلها ، ولن يكون لها وجود بعدها ، أي تدور معها وجوداً وعدماً. وبهذا أصبح من الممكن أن تنسحب صورة السجن من العقل لتلتحق باللغة ، ومع التحول الجديد والكبير في العلوم والمناهج التجريبية ، التي طورت علم اللغويات ، وارتبط العقل بالتجريب وخضع له، وأصبح التفكير أداة من أدوات العقل .

وإذا كان الأمر كذلك وفق مفهوم سجن اللغة ، فإن بناء اللغة هو الذي يحدد معرفتنا بالعالم ، إذ ليس بالإمكان الانتقال من اللغة إلى الواقع في حد ذاته... لأنه ببساطة غير موجود إلا في اللغة، مما يعني تحول اللغة إلى سجن يحل محل سجن العقل .

لنقل إن الاهتمام باللغة كظاهرة اجتماعية ونفسية، لا يمكن فصله عن تطورات الفلسفة الغربية منذ ارسطو وانتهاءً بالظاهراتية والهرمينوطيقية ، وكان الفكر اللغوي يتأثر دائماً بالتحولات المعرفية الجوهرية التي حفل بها تاريخ الفلسفة الغربية ، منذ القرن السابع عشر حتى الآن ، فحتى القرن السادس عشر كانت العلاقة... كما أسلفنا... بين الكلمة والشيء الذي تشير إليه ، أو بين الدال والمدلول ، علاقة

تشابه فقط ، وكان يصعب تأكيد المعرفة من دون رابطة حقيقية بين طرفي العلامة ، ومع التحول المعرفي التالي الذي امتد طوال العصر الكلاسيكي للفلسفة الغربية / السابع عشر والثامن عشر / ... تحول التشابه المفترض بين الدال والمدلول ، إلى التصوير والتمثيل ، وهو درجة متطورة في العلاقة بين طرفي العلامة ، وأصبحت عملية الدلالة يحكمها التكافؤ بين الدال والمدلول ، وفي نهاية القرن الثامن عشر، فتح الباب أمام الاستخدامات البلاغية والرمزية للغة قائمة على الدلالة المباشرة والصريحة ، ولم تعد اللغة مجموعة من الرموز أو الدالات التقليدية التي تمارس معها آليات المنطق الأرسطي عملها لتحديد الواقع والدلالة عليه عن طريق قنوات الحواس، وبذلك تم التأسيس لمفهوم اللغة كنظام له وحدته وتماسكه الخاصان به، ويختلف جوهرياً عن المفهوم الاستخدامي للغة .

**الشكلانيين الروس** هم أول من بدأ التحرك في اتجاه التعامل مع اللغة كنظام، وكانت اللغة نقطة انطلاقهم في تأسيس علم الأدب ، والانتقال من النظام اللغوي إلى النظام الأدبي ، وهو تطبيق مبكر لأفكار سوسير حول الفارق بين اللغة والكلام، من حيث أن اللغة هي مجموعة القواعد المتفق عليها والتي تحتم استخدامها ... بينما الكلام هو تجسيد هذه القواعد في موقف بعينه ... أي أن اللغة هي النظام الكلي الذي يحكم العلاقات بين البنى الصغرى في الاستخدام العادي لها .

سوسير وضع العلامة وسط النسق اللغوي ، فالعلامة في رأيه لا توجد خارج النسق اللغوي، والنسق اللغوي نسق اختلافات بالدرجة الأولى ، وتحدث عن العلامة بشقيها – الدال والمدلول - ... ووجودها فقط داخل النسق ، وليس خارجه أو قبله ... يقول **( سواءً أخذنا الدال أو المدلول فإن اللغة ليس لها أفكار أو أصوات سابقة على النسق اللغوي ، بل اختلافات فكرية وصوتية تنشأ في النسق ، إن النسق هو الذي يوفر إمكانية العلامة ، أن هناك نسقاً وراء استخدامنا للغة ، نسق الثنائيات المتضادة ، فعلى مستوى الفونيم تشمل الأنفي والصائت ... المجهور وغير المجهور المتوتر واللين ).**

**نيتشه** أيضاً يقول **( لغة الفرد هي التي تحدد معرفته بالعالم ، والمعرفة الوحيدة هي التي تأتي عن طريق اللغة )** ... ويقف/ **فوكو/** نفس الموقف **( الحقيقة لاوجود لها ... واللغة فقط هي الموجودة )** وبذلك ينفي الازدواجية التي يسبق فيها وجود الأشياء في العالم الخارجي وجود اللغة بحيث تكون اللغة وفق ذلك الفهم أوعية شفافة تدل مباشرة على الأشياء... اللغة أصبحت أداة معرفتنا بالحقائق الخارجية ... واللغة إذن هي الحقيقة، لنلاحظ مثلاً أن هندسة الطبيعة ، المتمثلة بالمخمسات والمسدسات في الأزهار أو بلورات الثلج ، أو الألوان المتناسقة شديدة الانسجام في النباتات أو الكائنات الحية ، أو حتى صوت الموسيقى... كل هذه الأشياء لا وجود لها خارج لغة وعقل الإنسان الذي يشكل الطرف المكمل لوجود الخطاب... هي غير موجودة بالقطع بالنسبة للكائنات الأخرى ، لغة الهندسة واللون والصوت موجودة فقط في العقل البشري الذي يمكنه تلقيها، ولا يكفي ظهورها خارجه في الطبيعة ليكتمل وجودها ومعناها ، كهمس لا تصل تردداته أسماعاً غير مؤهلة لاستقباله أصلاً.. وهذا بالأصل ما مهد الطريق للتفسير الماركسي لوظيفة اللغة وقدرتها على الدلالة ، حيث يؤكد الماركسيون على القيمة التاريخية للدوال التي تعطيها دلالات تراكمية تحددها الظروف التاريخية - الاقتصادية والاجتماعية – لمستخدمي تلك اللغة باعتبار أن وعي الفرد هو الذي يشكل لغته.

أما **سارتر** فيعلن : (**اللغة والثقافة لا توجدان داخل الفرد ، بل الفرد هو الذي يوجد داخل ثقافته ولغته**) ، في حين يقول **هيديجر** ( **اللغة هي بيت الوجود، فيها يقيم الإنسان ... وهؤلاء الذين يفكرون بالكلمات، هم حراس ذلك البيت، وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود... واللغة ليست مادة خام جاهزة للاستخدام أو المعالجة ... الشعر مثلاً هو الذي يجعل اللغة ممكنة ، من حيث هو اللغة البدائية لأناس سابقين ، إن الوجود يكتشف من خلال اللغة فقط، ويبدأ لحظة كشف اللغة عنه ، وإن ما تقوم اللغة بتسميته هنا ليس شيئاً موجوداً مسبقاً ، لكنه يجيء إلى الوجود في نفس لحظة هذه التسمية أو هذا الإنشاء** ) ويبدو من هذا أن الثالوث الذي يمحور فلسفة هيديجر هو ـ اللغة ـ الشعر ـ الوجود ـ ... ويقدم اللغة باعتبارها السجن الأبدي للإنسان، ولا يوجد شئ خارج اللغة ... فالإنسان حبيس سجن اللغة... وبالتالي أصبحت اللغة تتكلم عنا... أو من خلالنا .

في ظل هذه التفسيرات الجديدة لمفهوم اللغة ووظيفتها ، أصبحت اللغة تسحب من العقل صفاته... وأصبح للغة مكانة جديدة على أساسها يمكن فهم العالم والأشياء بشكل مختلف ، وبرزت تساؤلات جديدة ومستحدثة لم يكن بالإمكان إثارتها سابقاً... حول ما الذي يسبق الآخر الكينونة أم اللغة ؟ وهل نولد في الكينونة أم في اللغة ؟ وهل تسبق الكتابة الوجود أم العكس ؟ ... يخلص هيديجر إلى القول ( **إن اللغة تكشف عن الكينونة التي تحتاج إلى اللغة التي تعبر عنها ، بسبب افتقادها للوجود المادي المحسوس من دون اللغة ... إذن لا يستطيع الإنسان إدراك الكينونة ...**) وهكذا ننتهي معه إلى القول بأن معرفتنا للعالم تتشكل في اللغة ... بل إن العالم في الواقع هو اللغة ... وإن الأصوات والألفاظ والكلمات ، هي التي تحقق وجود الأشياء... وتحدد قيمتها ، ولو كان العكس صحيحاً ... أي لو كانت الأشياء موجودة – سابقة الوجود - أي خارج اللغة ، لكان من المحتم أن تتشابه الأصوات والألفاظ والكلمات المستخدمة في اللغات المختلفة للدلالة على الأشياء نفسها ، لكن الأشياء توجد ، أو ندرك وجودها حينما يقوم العرف أو الاصطلاح بتثبيت العلاقة الاعتباطية بين العلامة اللغوية، والشيء الذي يشير إليه ، ومن هنا اختلاف (صوت ) /dog/ في الإنكليزية عن /chien/ في الفرنسية و/كلب/ في العربية ... بل إن سوسير يذهب لا إلى إنكار الوجود السابق للأشياء قبل إدراك ذلك الوجود في اللغة فقط ... بل إنكار وجود الفكر ذاته خارج اللغة ( **ليس للأفكار وجود سابق ، كما أنه ليس هناك شئ واضح قبل ظهور اللغة** ) ... وبذلك يكون قد أكمل الانقلاب ضد التفسيرات التقليدية عن شفافية اللغة التي سادت الفكر الأوروبي حتى بداية العصر الحديث للفلسفة في القرن السابع عشر. يشير/ **تيري إيغلتون**/... في كتابه (**نظرية الأدب**)... إلى أن إحدى الطرائق التي قد نقنع فيها أنفسنا بأن ( **امتلاك المعنى أمر ممكن هي الإصغاء إلى صوتنا حين نتكلم، الأمر الذي لا يحصل بكتابة أفكارنا على الورق، ففي فعل الكلام نبدو متوافقين مع أنفسنا على نحو يختلف تماماً عما يحدث حين نكتب، في الحالتين هناك لغة، لكن كلماتنا الملفوظة تبدو حاضرة مباشرة في وعينا، ويكون صوتنا بيئتها الصميمية، أما في الكتابة فإن معانينا قد تهرب من سيطرتنا عليها، ذلك أننا نعهد بأفكارنا إلى وسيط، هو القلم والورقة... أو الآلة الطابعة، وبما أن للنص المكتوب وجود مادي يمكن من خلاله نشره... وإعادة إنتاجه أو اقتباسه، واستعماله بطرائق لم نكن نقصدها أو نتنبأ بها، فيكون كلامنا المكتوب سالباً لذاتنا**

**بشكل أو بآخر، الكتابة صيغة غير مباشرة للاتصال، لذا فهي متفاوتة البعد والقرب من وعينا )**، وقد يكون هذا هو السبب في أن التقليد الفلسفي الغربي من إفلاطون إلى شتراوس، قد حط من قدر الكتابة بوصفها شكلاً ميتاً ومغترباً من التعبير، بينما كان دائم الاحتفاء بالصوت الحي، وتكمن خلف هذه النظرة مسألة النظر إلى الانسان باعتباره عفوياً قادر على خلق معانيه الخاصة به والتعبير عنها، وعلى امتلاك نفسه والسيطرة على اللغة بوصفها وسطاً شفافاً يمكن من خلاله التوصل إلى المعنى... مقاصد الذات.

وقد ساير الدارسون اللغويون العرب هذا الاتجاه، في محاولة لتمثل التطور الحاصل لمفهوم اللغة... يقول أحدهم ( **إن إنكار الوجود المسبق للأفكار قبل التعبير عنها باللغة ينفي أسبقية الفكر على اللغة من جهة، ودخول أي صوت في منطقة الوضوح قبل اقترانه بالفكر في اللغة من جهة أخرى ... فالصوت حسب سوسير لا يقل إبهاماً عن التفكير في هذه الحالة، والدور المميز للغة فيما يتعلق بالتفكير، ليس خلق وسائل صوتية مادية للتعبير عن الأفكار، ولكن الربط بين الفكر والصوت، وبهذا لا تمنح الأفكار شكلاً مادياً، كما أن الأفكار لا تتحول إلى كينونات عقلية . بل يتحد الفكر بالمادة الصوتية ويتثبت بالصوت، ويصبح الصوت علامة على الفكرة، وبذلك يترابطان، وارتباطهما ينتج صيغة لا مادة .)** عز الدين اسماعيل.

دارس عربي آخر هو د. عبد العزيز حمودة يحيل إلى فهم معتدل أو منطقة وسط في هذا الصدد يقول ( **قد يقبل البعض منا المقولة السوسيرية في صورتها الأولى، وفي صورها المطورة المبالغ فيها حول أن اللغة سابقة للوجود ... وقد يرفضها البعض ... ويحاول البعض الآخر إيجاد منطقة وسط يلتقي عندها الطرفان، لكن الموقف الذي يصعب الاختلاف عليه هو التوحد الكامل للفظ والمعنى، وهو توحد يصعب الفصل على أساسه بين طرفي العلامة اللغوية، وتأكد هذا في اللغويات الحديثة منذ بداية القرن العشرين بعد أن انتهى علم اللغويات إلى مبدأين أصبحا من قبيل المسلمات .**

- **أولاً رفض شفافية اللغة كمفهوم تقليدي قائم على أساس وجود الأشياء خارج اللغة، ويعبر عنها بأصوات أو ألفاظ، كأن اللغة مجرد وعاء شفاف يظهر الأشياء أو المواد بداخله، شفافية اللغة بهذا المعنى تعني وجود الشيء وممثله اللغوي منفصلين، أما اليوم وبعد أربعة قرون من تطور الفكر الفلسفي واللغوي الأوروبي، فلم تعد اللغة تمثل الأشياء ذاتها، بل مفاهيم الأشياء، وطورت أيضاً الدراسات اللغوية الحديثة ابتداءً من سوسير، مقولة مغايرة تماماً للمفهوم التقليدي السابق عن تمثيل اللغة للأشياء، مؤداها أن الوجود لا يدرك إلا في اللغة، ومن ثم فهو ليس سابقاً على وجود اللغة ...**

- **وثانياً القول باعتباطية العلاقة بين اللفظ والمعنى – الدال والمدلول – وهي علاقة يقيمها العرف الاجتماعي أولاً ثم يثبتها تالياً ... ومن ثم لا يصبح بإمكان مرسل واحد للعلامة اللغوية، أو مستقبل واحد لها أن يتفقا على فصم العلاقة أو تغييرها بعيداً عن عرف الجماعة).**

أخيراً قد لا نجد حرجاً في قول التالي:

كما كانت الفلسفة الغربية صوتية التمركز، وشديدة الارتياب بالتدوين، فقد كانت أيضاً منطقية التمركز، / حسب تعبير تيري إيغلتون/ مستسلمة لاعتقاد أو إيمان... بكلمة مطلقة... أو حضور... أو جوهر... أو حقيقة، أو واقع يعمل كأساس لتفكيرنا، ولغتنا وتجربتنا، فهي تواقة إلى الدليل الذي يضفي

معنى على كل الأدلة الأخرى... الدال المتعالي، والبعيد عن الشبهة... الذي يمكن رؤيته، يندفع عدد ضخم من المرشحين لهذا الدور... الله... المثال... روح العالم... الذات ... الجوهر... المادة، وهلمجرا... وبما أن كلاً من هذه المفاهيم يأمل بأن يؤسس كامل نظام فكرنا ولغتنا، فلا بد أن يكون هو نفسه فوق هذا النظام، لا بد أن يكون فوق هذه الخطابات ومتفوقاً عليها، وموجوداً قبل وجودها، لا بد أن يكون معنى... معنى للمعاني... نقطة الارتكاز لكل نظام فكري كامل، والدليل الذي تدور حوله الأدلة... وتعكسه طواعية، ولكن أليس كل معنى على هذا النحو هو محض تخيل؟... قد يكون كذلك... لكنه تخيل ضروري لتسبيب الأشياء؟ لإقامة قاعدة فكرية مؤسسة لفعل... لتبرير فعل... قد تكون هذه إحدى النتائج المنطقية التي تتوصل إليها نظرية اللغة التي أقامها علماء اللغة واللسانيات، فليس ثمة مفهوم غير متورط في لعب تدليل ذي نهاية مفتوحة، وشظايا أفكار أخرى... وهكذا فإن تعظيم العلم مثلاً، والإقرار بأن الديمقراطية الغربية تمثل المعنى الحقيقي لكلمة الحرية، تجعل من الايديولوجيا بهذا المعنى ميثولوجيا معاصرة، هدفها إبعاد الذات الأوربية المركزية عن الالتباس... جعلها مركزية التأثير... حتى في نزع الإلفة عن الطبيعة والكون والأشياء... حيث يرى إيغلتون أن ( **الدليل الواقعي هو بالنسبة لبارت غير مفيد في جوهره، فهو يطمس حالته الخاصة كدليل لكي يعزز الوهم الذي يوحي بالواقع دون تدخله، لأن الدليل بوصفه انعكاساً أو تعبيراً أو تمثيلاً... ينكر الطابع الانتاجي للغة، حيث ينكر واقعة أننا لا نملك عالماً إلا لأننا نملك لغة تدل عليه، ودليل بارت المكرر يومئ إلى الوجود المادي الخاص في ذات الوقت الذي ينقل فيه معنى، فهو حفيد لغة الشكلانيين الروس... حفيد الكلمة الشعرية الجاكبسونية التي تتباهى بكينونتها الألسنية الملموسة... حفيد... وليس ابناً ، لأن الذرية الأولى للشكلانيين هم الفنانون الاشتراكيون في المانيا - وبريخت من بينهم، الذين استخدموا هذه الصنعات التغريبية لأهداف سياسية، والتي أصبحت صنعات شكلوفسكي وجاكبسون المغربة بين أيديهم أكثر من مجرد وظائف لفظية... أصبحت أدوات شعرية... وسينمائية... ومسرحية... من أجل نزع طبيعة... ونزع إلفة المجتمع السياسي، مظهرة كم هو موضع شك عميق ما يعتبره كل منا واضحاً مثل بديهية... كم كان هؤلاء الفنانون أيضاً ورثة المستقبليين البلاشفة وغيرهم من الطليعيين الروس، ومايا كوفسكي والجبهة اليسارية في الفن ودعاة الثورة الثقافية في سوفييت القرن العشرين**).

أخيراً قد يكون من المفيد والمثير في آن، ذكر قول لـ ( <u>ابن طباطبا</u> ) ... المؤرخ والمفكر العربي، قاله منذ أكثر من عشرة قرون ( **الكلام الذي لا معنى له، كالجسد الذي لا روح فيه... للكلام جسد وروح، جسده النطق، وروحه معناه** ...)

---

**المراجع:**

- د. عبد العزيز حمودة – المرايا المحدبة –
- سقوط الحداثة - آلان تورين - وزارة الثقافة
- في نقد الحداثة -أدغار موران - وزارة الثقافة
- د. جابر عصفور –نظريات معاصرة -
- السيميائية - منشورات وزارة الثقافة - ترجمة د. ثائر ديب
- تيري إيغلتون - نظرية الأدب -
- البنوية –د يمنى العيد –
- النقد والدلالة - محمد عزام - وزارة الثقافة
- مقالات منشورة للدكتور عز الدين اسماعيل في الصحافة الالكترونية

# رواية مذنبون لون دمهم في كفي

## (للحبيب السائح دراسة سيميائية)

□ شريط بدره*

**ملخص:**

**يتناول هذا المقال دراسة لرواية "مذنبون لون دمهم في كفي للكاتب الجزائري" الحبيب السائح، معتمدين في ذلك على المنهج السيميائي؛ باعتباره يهتم بدراسة الدلائل والعلامات الرواية قصد الكشف عن داخل الحياة الاجتماعية. مهتمين بفحص المضامين الدلالية في هذه البرامج السردية انطلاقاً من تفتيت النص.**

**تتحدث الرواية عن العشرية السوداء بارزة أهم الأحداث التي عاشها الشعب الجزائري جراء القتل والاغتيالات، والترهيب والعنف. وقمع النخبة المثقفة.**

**الموضوع:**

تهتم السيميائية بدراسة الدلائل والعلامات؛ حيث تقوم أساساً بـ "كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، إنها تدريب للعين على التقاط الضمني المتواري والمتمنع" (1) داخل النص السردي.

وهدفها الرئيسي هو تفتيت بنية النص إلى وحدات أو بنى صغرى تختزلها إلى رموز وشفرات، وعليه يسعى الباحث ضمن المتن السردي والكشف عن العلاقات الدلالية، وهذه الوحدات هي عبارة عن الوحدة الدلالية التي تمثل القاعدة، وتقتضي هذه الدراسة إلى تفكيك الوحدات المعانمية إلى مكوناتها الصغرى المميزة وصول إلى استنساخ حزمات من السمات الدلالية الأساسية"(2)

تقوم دراستنا بفحص المضامين الدلالية في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي" وذلك وفق الكشف عن البرامج السردية وتحليل النص

* أكاديمي من الجزائر، جامعة ألسانيا وهران.

انطلاقاً من تفكيك البنية العميقة إلى وحدات صغرى.

حيث تعالج هذه الرواية الفترة الصعبة التي مرت بها الجزائر "العشرية السوداء"، كما تقدم عدة صور عن المأساة الجماعية، وانشطار الذات الجزائرية (الأنا/ الآخر) والتفكك السلبي الذي مس الوطن نتيجة ضغوط، وإكراهات سياسية/ دينية. ليسلط الكاتب الضوء على الأنا (الذات الجزائرية)، والسلبية (المتطرفة).

إذن من خلال هذا الطرح نجد أننا أمام الكثير من التقابلات الضدية التي تثري النص الأنا/ الآخر، المحاكمة /اللامحاكمة، الغفران/ العقاب، الظلم/ العدل.

المذنب/ الضحية......الخ.

تبدأ الرواية بوضع متأزم وهو خرق البطل لنظام الأمن ـ (رفض قرار العفو) واللامحاكمة المجرم السفاح كما يلقبه الراوي ـ لرد الاعتبار لأهل الضحايا "الانتقام والثأر" وليكون اغتيال السفاح (لحول) هو بؤرة التوتر، وبداية المتاعب والبحث عن الفاعل المنفذ لهذه العملية.

".. وتخضل شعوري بنحيب عجوز وقفت عليها مرة نادبة، وبالفحم تطلي على خديها ورقبتها ومفاصلها مبحوحة الترديد: ذبحوه، ذبحوه.. ثالة بأظافرها وجهاً ناضباً لا يبين فيه دم من فحم،.. قاضبة كمداً على ابنها المغتال"(3).

وفي ملفوظ سردي آخر يقول الراوي "لكني تذكرت عهدي المقطوع لضميري بأن لا أنسى من ظلم ابنها أو أخون ذاكرة مقتوليه، فترديت: ابكيه الآن بدم الندم....."(4).

يتذكر الضابط لخضر بعد اغتيال لحول مباشرة ما قاله رشيد وقد قطع عهداً للثأر من قاتلي عائلته في الملفوظ السردي التالي "ففي القبو كان قطع لي: لن ينجيه من نقمتي عفو، لو طليت صحيفة سوابقه ببرنيق الساسة جميعاً أو أعاد القضاة تدوين أفعاله بمداد غير الدم الذي سفكه"(5).

انطلاقاً من الملفوظات السردية يتحدد الفاعل المنفذ في شخصية رشيد الجامعي المثقف وذلك بخرقه نظام الحكم؛ المتمثل في المصالحة والعفو السياسي عن المذنبين، ليتخذ الانتقام والثأر لرد اعتبار أهله وأحبائه. خاصة ما عانه من ألم وحزن وصراع نفسي. ويتضح ذلك من أخذه عهد الثأر وفق الملفوظ السردي" وفي المقبرة أقسم لي أمام أرواح أمه وأبيه وأخته على أن يتعقبه حتى يدركه، ثم توجع لي في صبيحة اليوم الثالث من نكبته جاف الحلق قاسي الصوت منقبض القلب: أحمد خويا: ماذا بقي لي بعدهم؟"(6)

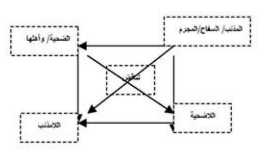
يواجه رشيد الكثير من الصعوبات والمشاكل النفسية، ليصبح في الأخير يتصارع مع نفسه (الثأر، الدم بالدم) ومع السلطة ورفضه لقراراتها. وليكون القصاص هو الحل لهذه القضية التي عجز عنها الأمن والسلطة.

مما تظهر تجليات هذا الاضطراب شكل ملفت في تجاوزاته كونه مثقفاً ليتحول بذلك إلى شخصية متعصبة ومتشبثة بقرارها ومبادئها ألا وهو الانتقام والحرص على تحقيق العدالة.

وفي هذا الملفوظ السردي يبرز الراوي مدى تألم رشيد بعد فقدانه لعائلته "فلم أعقله لأن غليانه الباطني كان أقوى من أي إحاطة. ثم عاهدني وعيناه تتخطيان حدود حزنه: ما حييت، لن يفلت مني"(7).

لنجده حائراً ومتسائلاً عن ما الهدف من العفو السياسي؟ في حين يتألم البعض، وأين حقوق أهل الضحايا؟ هل تعرف ما معنى العفو السياسي عن قاتل سفيح مثله؟ (8)

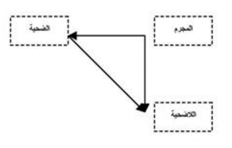
ومن خلال هذا يمكننا أن نمثل مسار السرد وفق المربع السيميائي




إن المربع السيميائي المقترح من قبل غريماس، ينبغي فهمه باعتباره مجموعة منظمة من العلاقات المبرزة لتمفصلات الدلالة ولـ "يسمح بتمثيل المعنى ودلالات النص وإظهار العلاقات التي تمثل شكل المحتوى، ويسمح كذلك بتسجيل وتخزين ما يبينه التحليل من نتائج(9).

إن النص غني بالتقابلات الضدية، وينطوي ضمنه الكثير من الثنائيات نذكر منها الظلم/ العدل ، القيد/ الحرية، السجن/ المدينة، المذنب/ الضحية. إلى غير ذلك من الثنائيات التي تتوزع عبر كامل النص. ووقع اختيارنا على ثنائية المذنب/ الضحية لأنها تمثل محور الحدث وجوهره الذي ينبني عليه نص المذنبون.

ومن هنا فإن ضمن هذه الكلمة (المذنب، المجرم) تختزن من ورائه مجموعة من مشاعر الحقد والقتل ويمكن تفسير مسار الفاعل على النحو الآتي:




يفسر هذا المسار بأن المذنب الذي هو ضحية مجتمع، هو نفسه ضحية مؤامرة الكفر والتكفير، همه هو تحقيق رغباته (ملذات، ومغريات الحياة) على حساب أبرياء.

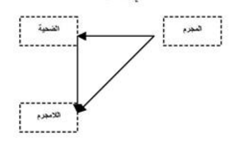
كما أنه يعاني الكثير من الصراعات النفسية من بينها الانفصال عن الحياة الاجتماعية، ليكرس مكانها الأنانية والوحشية متحولاً إلى سفاح لا يعرف قيمة الإنسانية.

والإجرام في نظر الراوي "ليس سوى غريزة الوحش النائم في الإنسان، وإلا ما بالغ في التنكيل بجثته إلى حد عرضها للذئب"(10).

وحش/ المجرم/ التنكيل بالجثث

إن المجرم لا يأبه للإنسانية، وهمه الوصول إلى مبتغاه المال والجشع وهذا ما امتاز به لحول ولتكون نهايته أبشع.

أما المخطط الثاني فيمثل:



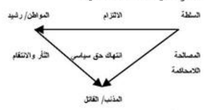

أما الضحية فهو ضحية للتسيب واللاأمن، واللامحاكمة فكانت الكارثة أكبر ظلم للنفس وانتقام وثأر.

إذا كان الراوي/ الملاحظ مقتنع بأن الوضع متأزم وفي حالة سيئة، فإنه يقدم اعترافاً بوجود ظلم لكل من أهل الضحية والضحية؛ ليعاني رشيد التمزق الداخلي، والذي يؤدي بالضرورة إلى التمرد على قرار السلطة. وهكذا تبدأ المشكلة ليصبح رشيد في الأخير بين نارين إما

أن يوافق على هذا القرار ويرضخ للأمر الواقع، ويترك الأمر بيد السلطة والأمن أو يثأر لعائلته ويشفي غليله وهكذا يرتاح من معاقبة الضمير ويكون قد حقق عدالته، والمعاقبة في الأخير على العصيان وخرق قرار العفو السياسي.

### السلطة (العفو الشامل) رشيد / المعاقبة

استناداً على النص السردي يمكن لنا أن نصوغه في الخطاطة التالية:



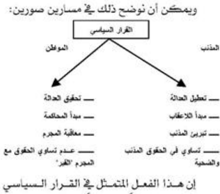

تأخذ السلطة هنا الفاعل المضاد لتقوم بوضع قرار العفو الشامل وعلى المواطنين الالتزام به؛ وأي خرق أو عصيان لقراراتها يعني انتهاك حق سياسي. في حين نجد رشيد الذي يحتل الفاعل المحرك في النص لرفضه هاته القرارات. لتأخذ بنية التحريك بهذا الشكل، طابعاً صراعياً(11) داخل النص السردي حيث نرى أن التحول الذي مر به رشيد هو تحول إجباري تحت ضغوط نفسية وتأنيب الضمير. أما السلطة فترغمه بالتنفيذ والالتزام بالعقد ليكون العقد الإلزامي = وجوب الفعل ← الرغبة في الفعل (12)

إن القارئ الملاحظ يستوعب تلك التحولات التي عاشها رشيد، مما أدى به إلى فقد كل حياته ومستقبله، على الرغم من أنه محكوم عليه بمجموع من القيود "احترام قانون الدولة"، إلا أنه يتعذب ويتألم كلما دخل البيت متذكراً الجو العائلي والعائلة "وفي غرفة أخته غرس أصابعه الثمانية في كفيه عشرا على بعض، إذ رأى محفظة مبروكة... وبين السريرين الصغيرين صندوق لعبها... كلها كانت قبل ثلاثة أيام أعوام تنبض حياة وحركة"(13).

يعيش رشيد بين الماضي الذي كان ينبض بالحياة والأمان وبين الحاضر المؤلم الذي يشعره بالوحدة والتعاسة ليوحي أيضاً بالاستقرار والانفلات الأمني، لذلك نراه يفكر في تحقيق العدالة ضمن برنامج يهدف إلى حماية مصالح المواطن والتحرر من القوانين اللامنصفة" يعتبرون رد فعلك الدامي عملاً يقوض ما يقيمون عليه سياستهم الجديدة في فك الأزمة الأمنية"(14).

وفي ملفوظ سردي آخر يقول الراوي "إن ما دفعك إلى تحكيم عدالتك الشخصية. في حق مذنب بريء من غير محاكمة. هو القرار السياسي الذي يعطل العدالة لتكريس مبدأ اللاعقاب"(15).

ويمكن أن نوضح ذلك في مسارين صورين:




إن هذا الفعل المتمثل في القرار السياسي الذي أحدث تحولاً وصراعاً، وعدم التقبل في كلتا الجهتين لدى الفاعل الجماعي أمثال: "المجاهد بوركبة، والضابط لخضر، وحسن، وزهرة والطبيب ورشيد".

في هذه الحالة يظهر أن الفاعل المنفذ منفصل عن الموضوع، وأيضاً مع الفاعل المضاد وهنا يحدث خرق وعصيان؛ حيث كانوا يرون أن الفاعل المنفذ ألا وهو رشيد إنسان غير طبيعي خارج عن القانون. "إن أصحاب القضاء ينظرون

إلى رشيد بصفته جانياً"(16) ومن جهة يرى رشيد والمواطنين النزهاء أن "عفو الساسة عن القتلة، ذنب أكبر لابد أن يقاوم"(17).

كل هذه التساؤلات والتناقضات التي عايشها ويعايشها رشيد بدهشة واستغراب، كيف ينصف المجرم ويعاقب من يحمي مصالح الوطن والإنسانية وكيف تتساوى الحقوق حتى في الدفن "دفن السفاح في مقبرة المدينة جنب الضحايا هذه هي فتنة"(18).

إلا أن رشيد يرفض ذلك فهو خلق "ليقاوم اللؤم والوضاعة"(19).

انطلاقاً من هذا يمكن لنا أن نميز ذلك وفق النموذج العاملي(20).

**الشكل الأول**

المرسل/ رشيد ← الموضوع/ الثأر والانتقام ← المرسل إليه/ المذنبون

المساعد/أهل الضحية/ الأصدقاء/ الله — الذات/ الضمير — المعارض/ السلطة/ الأمن/ القضاء/ السفاح

**الشكل الثاني**

المرسل/المذنب ← الموضوع/ القتل ← المرسل إليه المواطن

المساعد/ اللامبالاة/ والفلات الأمن — الذات/ الرغبة في القتل — المعارض المواطن/ الدين، الله

نستنتج من هاته المخططات أن الموضوع واحد وهو الموت والدم فكل طرف يريد ن يحقق رغبته انطلاقاً من رغبته في الفعل وكفاءته في تسيير الموضع ونجاحه، أما المرسل والمستقبل للموضوع فهنا يختلف على حسب الموضوع. إلا أن رشيد نجح في فعل الفعل ألا وهو الاغتيال مما أدى بالسلطة، والأمن البحث عنه، والذي ساعده على ذلك هو الحزم في الفعل وشجاعته في تغيير وتقرير مصير المذنب "القصاص".

إن القارئ للنص يدرك تماماً أن شخصية رشيد ليست الوحيدة الرافضة لقرارات السلطة؛ بل هناك الكثير من الأصدقاء والأحياء يدركون تماماً أن العفو السياسي هو نهج غير عادل لأهل الضحية. وبذلك قدم الكاتب شخصية رشيد على أنه رمز للحرية، والإصرار على توقيف الظلم واستبداد الإنسانية، ويمثل صورة الرجولة الثائرة؛ وفي نفس الوقت يصور على أنه ضحية لقرارات غير منصفة.

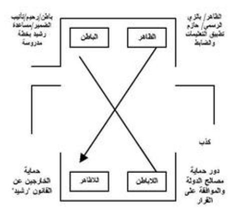
لذلك استوجب على أصدقائه التصرف قبل أن يلقى القبض عليه من قبل السلطة، فكان صديقه يزيد هو الحامي قائلاً له "انتقلت خصيصاً لأتدبر إخراجهم من المدينة قبل وصول مجموعة خاصة من الأمن تم إرسالها من العاصمة" (21).

وليتوجه الضابط لخضر إلى مقر اختبائه بالزي الرسمي الميداني قائلاً للأمن "وعلى حشرجة المزلاج سمعت الضابط لخضر يقول لأحدهم، لا أحد في الداخل سوى شخص من أقارب المطلوب"(22).

وهكذا يترك يزيد ورشيد في استغراب ودهشة من تصرفه المفاجئ، وليصدر أوامر إلى أفراد فرقته وتعليماته باللاسلكي بأن يفسحوا المرور للسيارة مهمة رسمية مبلغاً إياهم نوعها

ورقمها. مهرباً رشيد من العاصمة وانطلاقاً من هذا يمكن تطبيق المربع التصديقي"(20).

موضحين الظاهر والباطن عند الضابط لخضر فهو رجل حازم وفي نفس الوقت يحب أن يحمي رشيد من السجن والظلم بعدما فقد عائلته وحياته.




إن الراوي والملاحظ يدرك أن الضابط لخضر مهمته وواجبه هو تحقيق العدالة وتطبيق القانون وظاهره مثل باطنه، إلا أن هذا التحايل والتناقض الذي لمحناه في ضحيته ليس من طبعه؛ بل كان لأجل مساندة الحق، ولجأ إلى وضع خطة دقيقة في وقت ضئيل، وهي بتهريب رشيد دون الخضوع للمراقبة الأمنية حيث نجد أن الظاهر للضابط لخضر يمثل (الحزم وتطبيق لتعليمات والزي الرسمي الخاص بالأمن والنزاهة) أما الباطن فيبرز الرحمة ومساعدة الأبرياء والوقف معهم، مما لجأ إلى تقديم خدمة لرشيد بالتحايل على الأمن وتهريب المتهم "رشيد" إلى خارج العاصمة دون تفتيش السيارة التي كان بحوزتها. لأنه لا يرى في رشيد التمرد والعصيان بل يرى أنه ظلم من طرف السلطة من خلال قراراتها المفاجئة.

---

**الهوامش:**

1- سعيد بن كراد السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها كتاب إلكتروني من موقع سعيد بن كراد الرباط المغرب ص 3.
2- ناصر العجيمي في الخطاب السردي نظرية غريماس الدار العربية للكتاب تونس 1993 ص 88.
3- رواية مذنبون لون دمهم في كفي دار الحكمة ط 1 ـ 2008 ـ ص 15.
4- الرواية ص 16.
5- الرواية ص 16.
6- الرواية ص 16.
7- الرواية ص 16.
8- الرواية ص 20.
9- دايري مسكين سيميائيات كورتيس رسالة ماجستير سنة 2007 ـ 2008 جامعة وهران ص 108.
10- الرواية ص 169.
11- Groupe d'entrevernes analyses sémiotique des texts lyon 1984 p 551
12- رشيد بن مالك السيميائيات السردية دار مجدولاي ط1 ـ 2006 ـ ص 57.
13- الرواية ص 294.
14- الرواية ص 297.
15- الرواية ص 297.
16- الرواية ص 105.
17- الرواية ص 27.
18- الرواية ص 137.
19- الرواية ص 103.
20- Greimas semantique structurale paris 1966 p 180.
21- الرواية ص 296.
22- الرواية ص 299.
23- J.courtés analyse du discours Hachette paris 1991 p 118

# الـــشعرية العـــربية مـــن الميـــتوس إلى اللوغوس

## (أبو تمام أنموذجاً)

د. صلاح الدين يونس*

**ما إن أفضى الخليفة المأمون 197 ـ218 هـ بمشروع المثاقفة مع الشرق الفارسي والغرب اليوناني حتى داهم " الداخل" أنماط التفكير الجديد بأدوات غير معهودة، وبمصطلحات لم تكن من متداولات العلوم المحلية ولاسيما في البلاغة والنحو وفقهي اللغة والدين، مما هيأ الساحة المعرفية لتدخل حرب المصطلح والمفاهيم، وفي طليعتها ما يمكن أن نعبّر عنه اليوم بـ" جدل الداخل والخارج"وقد عرف حينذاك بـ " الدخيل" على أعتاب " الأصيل". ولم تقف الحال هنا، بل امتد النزاع المصطلحي إلى" الشعر" على أنه ميزة العرب الأولى ـ فصار– " المطبوع" " نقيض" المصنوع" والأول هو كما يرى مؤيدوه حينها وإلى حيننا هذا ـ شعر الفطرة والموهبة والسجية والسليقة..إلى أخر ما يمكن أن يشتق من هذا النسق من مصطلح أو مفهوم ، وهو في الوقت نفسه – بالضرورة– نقيض القادم أو الوافد أو الناتج عن ظاهرة المثاقفة خارج الشعر،**

وقد أفصح عنه بـ" المصنوع، أو المولد ، أو المعرب أو الدخيل، رغم أن كل ما يثبت من هذا النسق كان يشير إلى ظاهرة خاصة به في الشعر أو اللغة أو الثقافة ، وقد نتج عن هذا الافتراق ـ كخطوة أولى - نزاع أخذ ينمو تحت عناوين مختلفة، كان " **العقل**"أهمها ، والعقل كان يشير إلى الجانب الفردي عند الشاعر وإلى القدرات التي تجعل منه صوتاً غير مألوف... ومن هنا كان **أبو نواس** رائداً ومؤسساً ، ... فقد فصل بين مجتمعين : - رغم ثقافتيهما ـ مجتمع البداوة ومجتمع الحضر، ولكل تاريخه وخصائصه، وبهذا يكون قد أسس لأبي تمام أن يفصل بين

* باحث سوري.

الـشعر العاطفـي(المطـبوع) و الـشعر العقلـي" المصنوع" حتى وصل الأمربأحد النقاد إلى المغالاة بالقول:"إن يكن هذا شعراً فكل ما قالته العرب باطل"(1) والقول على إطلاقيته له من الأهمية ما يجعلنا نرى في شعر أبي تمام مرحلة فاصلة بين عقليتين لمجتمع أخذ ينقسم على نفسه بل إلى مجتمع مركب فارق خصائصه الأولى حتى غدا مجتمعين متفاصلين أكثر منهما متواصلين.

## فما العقل وما القصيدة؟؟

لا نـريد ـــ هـنا ـــ أن نـنقل علـى الـبحث في التجـريد ونحـــن نحـــاول استقـــصاء المفاهـيم والمصطلحات الخاصة في تحديد العقل والمقولات العامة في مفهوم الشعر ومحدداته، إنما أردنا دراسة المؤثرات غير الشرعية السابقة على أبي تمام في شعره،و منها انبثق أمامنا سؤال انتزع خصوصية من تزاحم الأضداد في النصف الثاني من القرن الهجري الثاني وماتلاه. حتى القرن السادس ،و مؤداه: كيف يكون الشعر أحادياً؟ وكيف يكون مركباً؟ وكيف يكون الشعر عقلاً؟ وكيف يكون عاطفة؟

وما كان لمثل هذه الأسئلة أن تنتزع وجودها في عصر سابق على المثاقفة الوليدة بين أعراق مختلفة اللغات والأرض والتاريخ، لولا أنها اجتمعت اجتماع الأشتات في دولة"الخلافة" تحت سلطة مركزية اتخذت من "الإسلام" أيديولوجية استراتيجية، لكنها كانت متباعدة كمنظومة عقائدية كلما اقتضت ضرائر السلطة المباعدة... وكانت تقاربه عندما تقتضي احتياجاتها تلك المقاربة، أما الأوساط الشعرية - ونعني بها المنتج الشعري والناتج النقدي عليه ـ فقد كان ينشغل بالخصوصية الأدبية في حين كانت الأروقة السلطوية تشغل العامة من الرعية والخاصة من الشعراء والنحاة والبلاغيين بالتركيز على تلك الخصوصية في سعي منها مسبق التصور على ضرورة الفصل بين ما يهم الخاصية السلطانية، وبين ما يهم العامة من شؤون المعرفة التي لا تضر بالسلطة. فالسؤال الذي انبثق من بين الخاصية السياسية والخاصية الشعرية"هل يفقد الشعر خصائصه" "ذاتية.أدبية" ، إن شابته الفلسفة أو تأثر بها أو شابها؟؟؟

كان هناك غير مدخل عند أبي تمام ـ على التحديد ـ لتسويغ مشروعه القائم على تحميل القصيدة بنية من خارج البنية المعرفية للشعر، ولاسيما البنية الوافدة وهي الفلسفة وكان المدخل الأول هو **اللغة** ، فالمعنى اللغوي للشعر، يناظر كلمة"علم" وقد يرادفها ،فـ"شعر" و"علم" من جذر واحد من فصيلة "عقل" لكن " العقل" في الفلسفة يفارق هذا الجذر في طوره البدئي، فهو يعني نسقاً آخر متطوراً مع تقدم الثقافة كالتحليل والتركيب ، والتعليل الاستنتاج ، والاستدلال والاستقراء... أما في الجانب اللغوي فيلح على المعنى الوصفي للفظ، ويفارق الإيجاز والإيحاء، وقد اتخذ عند **أبي تمام** شكل التعبير عن وقائع محسوسة أو حقائق مجردة بأساليب شعرية بالغة الخصوصية.

و إذا كانت الأواصر بين الشعر والعقل غير معترف عليها في التأسيسات العربية السابقة على أبي تمام أو محيطه الزمني ، فإن النقد وهو يغادر فطريته وذاتيته - إلى منهجيته المفيدة من طبيعة العصر - قد قام بالربط الممكن بين المتباعدين: الشعر والعقل ، فابن طباطبا 894-956 م ألح على الشعراء في إقامة تطور نظري شامل للعملية الشعرية قبل أن تكتسب المعاني ألفاظاً من فرس ويونان ، ثم كان **الباقلاني** 950-1013م في "إعجاز القرآن أول من قام بدراسة أظهرت الجانب العقلي في الشعر، فقد خصص تحليلاً لقصيدتين: الأولى لامرئ القيس والثانية

للبحتري، وكأنه يرى في الأول مؤسساً وفي الثاني صورة عن التأسيس، قبل أن يغامر في مشروعه "إعجاز القرآن"، في سعي منه لإظهار الفارق بين الشعر" والقرآن، وكانت الغاية من تأليفه "إعجاز القرآن" الرد على البلاغيين والأدباء والمتكلمين، وأجمل الإعجاز فيما في القرآن من مغيبات وتاريخيات ، وفي نظمه الغريب، ورأى أنه نظم خارج عن معهود العرب، ونفى كل شبه بينه وبين الشعر.(2) ويعد الكتاب ضعيفاً في المجال النقدي فاعلاً في تعزيز علم الكلام.

**و كانت قصيدة البحتري المختارة ـ وهي في مديح محمد بن علي بن عيسى القمّي الكاتب ـ**

وقد اعتمدنا في إيرادها على ديوانه المطبوع في دار صادر 1985.

**أهــلاً بــذلكم الخــيال المقــبل**

**فعــل الــذي نهــواه أم لم يَفعــل**

**برقٌ سرى في بطن وجرة، فاهتدت**

**بسَناه أعــناق الــركاب الــضلّل**

**ما الحسن عندك يا أمامَ بمحسنٍ**

**فــيما أتــاه، ولا الجمــال بمجمــل**

**عدل المشوق، وإنّ من شيم الهوى**

**في حــيث يجهلــه لجــاج العــذّل**

**ملــك العــيون، فــإن بــدا أعطيــنه**

**نظــر المحــبٌ إلى الحبــيب المقبل**

و من الراجح عندنا أن التحليل الذي قام به الباقلاني لم يكن هو المهم، إنما المهم هو ترسيخ النقد التطبيقي، وهو الأهم في سياقه الزمني، والأهــم في الانــتقال مــن الــنقد الإطلاقــي إلى العياني، ومن علائم أهميته أنه ـ بصورة ما ـ أسس للدراسات التي قامت بين النقد والبلاغة فيما بعد حتى وصلت تخوم العصر الحديث، فكتب **طه حسين** حول الآثار الهيلينية في النقد والبلاغة العربيين، ثم كتب **ابراهيم سلامة**، بلاغة أرسطوبين العرب واليونان" ثم أجمل الناقد الأكاديمي **إحسان عباس** في "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" المؤثرات اليونانية في نقد القدماء ولاسيما نقد قدامة بن جعفر وعلى الأخص في المطلقات(عقل، شجاعة، عدل، عفة) القادمة من المثالــية الأفلاطونــية، ثــم كــتب الــناقد عباس"ملامح يونانية في الأدب العربي" ولم تكن كلمــة "ملامــح" بكافــية لتفــصح عــن تلــك المؤثرات، إنما كانت ـ في حينها - تقي الناقد المعاصر من الاتهام بأنه ليس من دعاة تأصيل الدرس النقدي، ثم كتب **محمد غنيمي هلال**" في النقد الحديث" وكأنه يؤسس لمرجعيات جديدة في الــنقد تقــصي المــرجعيات النهــضوية الــتي استعادت أزمنة الـنقد العربـي القـديم، محـاولاً إثبات الصلات الواصلة بين ابن طباطبا والحاتمي من جهة وبين أرسطو من جهة أخرى، وخاصةً في مفهــوم "**الــوحدة**"، وثمــة مــؤلفات عديــدة عمــد أصــحابها إلى الــربط الظاهــري بــين الفلــسفة اليونانية والنقد العربي، كما فعل **كمال يازجي** في "جذور فلسفية في الشعر العربي القديم" ويبدو أنه اعتمد الشعر كأداة وحيدة في تلقي الفلسفة اليونانية، وبالمقابل قام **جودت فخر الدين** بمعاينة الآراء النقدية التي طلع بها نقاد العهد العربي القديم من خلال كتابه "شكل القصيدة العربية في الــنقد القــديم" فمــن المتــباين رؤيــة حــازم **القرطاجني** للاندغام بين الوصف والتشبيه ورؤية **قدامة بن جعفر** ت 322هـ الذي رأى في الشعر أنه موزع، المدح، الرثاء، الغزل، الوصف، التشبيه، الهجاء، رغم وله قدامة بالمنطق، فكما يرى بدوي **طبانة** "الموضوعات التي عالجها قدامة تبرز ثقافة متنوعة... فقد بحث في أسرار الجمال في الأسـلوب العربـي. وكـتب محـاولاً شـرح هـذه

الأسرار في كتبه. جواهر الألفاظ، ونقد الشعر، والخراج وصناعة الكتابة، فكل هذه الكتب كانت تلبي حاجة عصرها الذي يهتم بالمنادمة لمؤانسة الطبقات العليا في أوقات الفراغ" (3).

وما كان للطبقات العليا أن تأنس بالمنطق أو بالفلسفة، إنما كانت تأنس بعلومها الداخلية (النحو، الفقه، البلاغة) والإنس ذاك مسوغ من حيث التباين العميق والواسع بين العامة وشؤونها وبين الخاصة ورؤيتها لمن دونها ولما دونها، ورغم المسافة بين الطبقات في مجتمع دولة الخلافة الطبقي الملتحم فيزيائياً بقوة جبروت السلطة الخلافية، فإن الوضعية الثقافية قد قربت المسافة تلك ـ قدر الممكن ـ بين "الداخلي" و"الدخيل" وصارا في حال من الحراك والتفاعل والتجاذب والتباعد، ولعل أهم ما نتج عن ذاك الحراك وذاك التفاعل هو النزوع إلى العقل كمقابل لسلطة السائد الدال على الجمعي الموروث الفاعل، والنزوع إلى العقل حال من الفردانية التي جاءت بها تناقضات العصر البغدادي الكوزموبوليتاني، فالعلوم التجريبية (طب، فلك، هندسة، رياضة عقلية) قد جاءت بها الترجمة المنهجة عن اليونان بوساطة العلماء العرب النصارى **وبالسريانية** وسيطاً بين اليونانية والعربية، ومن جهة أخرى كانت الفلسفة قد توضعت إلى جانب التجريب وقد مكنت أصحابها من الجدل المعرفي الذي يقوى على توظيف المعارف المحصلة في الدفاع عن الرأي ضمن نسق متسق.

وإلى جانب الوافد من اليونان كان هناك حجاج اتخذ من آيات الذكر الحكيم مسوغاً له، فقد وجد أصحاب هذا الرأي أن "النص" يوجه نحو العقل ونحو التفكير العقلاني، وتبدو سورة آل عمران (6-7)شاهداً على صورة الحوار والحجاج العقليين اللذين أسست لها السورة "هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هنّ أم الكتاب وأُخر متشابهات فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله ولا يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كلٌ من عند ربنا وما يذكر إلا أولو الألباب".

ولم تكن "آل عمران" وحدها من السورة القرآنية تُغري بالحجاج العقلي فقد أشارت سورة (يسين) من الآية "73 إلى40" "سبحان الذي خلق الأزواج كلّها مما تنبت الأرض ومن أنفسهم ومما لا يعلمون، وآية لهم الليل نسلخ منه النهار، فإذا هم مظلمون والشمس تجري لمستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم، والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم،لا الشمس ينبغي لها ان تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون".إلى حركة الأرض والشمس والقمر والدوران، فكانت صورة الجدل في الطبيعة صورة لجدل آخر في الكلمة والفكرة واللغة والدوران ، وقد أيدت الآية185 من سورة الأعراف فكرة التأمل في جدل الطبيعة والإفادة منه في الجدل الآخر "أو لم ينظروا في ملكوت السماوات والأرض وما خلق الله من شيء وإن عسى أن يكون قد اقترب أجلهم فأيي حديث بعده يؤمنون "وعلى الرغم من أن إشارة الآيات القرآنية إلى الفعل الطبيعي وجدل الكون كان بقصد التبصر بالطبيعة وسيلة للإيمان والتسليم ولتمكين المسلم من فكرة الخالق الواحد للكون العديد من المخلوقات، فإن الإشارات قد فارقت النزعة التربوية لتساهم في تأسيس النزعة العقلية أي إغناء العقل الفردي بأدوات التفكير الطبيعي لينتقل إلى التفكير الحر المجرد.

لقد شغلت قضية العقل العالم منذ أن تقدم " العقل" على " الطبيعة" إذ اكتشفت قوانينها على مراحل، ومع كل مرحلة من الكشف تزداد الثقة بالعقل البشري على اكتشاف المزيد، وما كانت الطبيعة ميسرة الاكتشاف، ولم تسلم للعقل البشري أسرارها إلا عندما كان يبدل في

أدواته، ومع النهضة الاوروبية ولدت فكرة **الاستقراء** التي جاءت بصورة العقل القائم على اتباع كل ما هو ثابت وغير متغير إلى أن أفصح الاتباعيون عن التطابق بين عالمين: عالم الطبيعة وعالم العقل، فالأديب الكسندر بوب-1744 1688 يكتب "بحث عن الإنسان" مقالة في النقد" يفتتحها بقوله: "قلد الطبيعة" العقل والمنطق" و رغم ترسيخه للتقاليد الكلاسيكية، إلا أنه فتح الآفاق لتجاوزها، وكان **جون دريدن** رائد الاتباعية في المسرح والشعر يساوق بين عودة الملكية والعودة إلى الطبيعة "العقل".

أما **الرومانسيون** فقد فكوا عرى الارتباط بين " العقل" وبين ما هو ثابت، فمشكلات ما بعد الصناعة تحتاج إلى فكر جديد وبإشكال جديدة، ومن هنا احتجوا على العقل إلى أن انهار الأرستقراط في القرن الثامن عشر، ومع الانهيار ذاك تصعد البرجوازية وينتج عن صعودها ثقافة جديدة حملتها الطبقة المتوسطة، وهذه طبقة قارئة ومنتجة، في حين كان الارستقراط يعتمد الأشكال الخالدة، الأشكال القارة، أدب الأماكن المغلقة، أما الطبقة الصاعدة فلا تنسجم قدراتها ولا طبائعها في العمل والثقافة مع الأدب الأرستقراطي ولا مع الشعر الكلاسيكي، ومن هنا انبثقت **الرواية** كجنس دال على الجديد في الأدب والثقافة والتاريخ، وعليه اطلق ج. **لوكاتش** مقولته "الرواية ملحمة من لا ملحمة له".

وعلى الرغم من ارتباط التجريب العلمي ـ في الأطوار الأول ـ مع الآداب الكلاسيكية إلا أن ذاك الارتباط كان لابد له من الانفصال ، فمنذ صعود ما يسمى"الإله النيوتوني" -أي بإزاحة اللاهوت كمركز للكون من خلال القانون الجديد الذي أقره فرنسيس بيكون 1604 ثم عمقته فيزياء نيوتن وعممته ، قد بدأ العالم في ظل التجريب يقصي المقولات الاغريقية والرومانية ـ بعد أن أسس عليها والمقولات النهوضية الكلاسيكية ، ويهيء الثقافة لتنسجم مع العقل الكشفي التجريبي وليبدأ عهد الفيزياء وهي تتقدم على حساب الميتافيزيقيا، "كما ارتأى بول **ريكور** الفيلسوف الفرنسي" وإذا كان الواصل بين صعود "العقل" مع نهاية القرن الهجري الثاني وبداية الثالث عند العرب وبين العقل الغربي(منذ القرن السابع عشر) فإن تجربة الشعراء الأفراد ضمن النسبية الزمنية والمتحولات لدى كل أمة وهي تلغي التاريخ السابق أو تتجاوزه أو تنتقده لتوسس عليه... فإن العرب في ظل دولة الخلافة المركزية في بغداد تتفتح على العالم الشرقي أولاً فتستعيد الصورة الوثنية له - إلى حد - وتتفتح على الغرب اليوناني، وتسترفد ـ إلى حد بالغ ـ صورته العقلانية الناقدة رغم تغاير العربية واليونانية وتباينهما، والسؤال الذي يدفع بذاته إلى الوجود هو كيف تعقلن التراث الوثني؟ وكيف ينتظم الوافد الاغريقي في البنية المخالفة.

لم تكن عملية الانتظام ميسرة التيسير كله، وما كانت بالمحالة، لكن المسألة تقع بين شرط داخلي هو التهيؤ بحكم انسداد العلوم المحلية، ليقبل الوافد ضمن تسوية بين الداخل والخارج، ومن طبيعة التضايف بين الداخل والخارج أن يكون اختناقياً في الطور الأول، ومن هنا كان لابد للمحلي أن يحتفظ بمحليته وبالاستتباع لابد أن يبقى له مؤيدوه في عصره والداعون إليه في عصر لاحق، وأما الوافد فيبدأ وافداً، لكنه يصير أليفاً عندما تتبناه النخب (شعراء،فلاسفة،نقاد) ثم يأخذ بالتوطن والتبيئة وخاصة عندما ينتزع وجوده من مسوغات يكتشفها في تارخية البيئة المحلية، ثم يوازر نفسه من ثقافات أخرى فرعية تستدعيها ظروف المجتمع والدولة كثقافة **الهند** وهي تعبر إلى الساحة المعرفية محتمية بالفهلوية، وفي هذه الظروف لابد من تفاعل وتواصل وتفاصل هذه

المـتون وتلـك الهـوامش فينـشأ عـنها عقـل جديد(تركيبي) يظهر كمقابل لعقل أحادي ـ كان مهيمناً ـ يستعد بعد فترة وجيزة للانزياح، وخاصة أمام العقل القادم من علوم متقدمة (فلك،طب،فلسفة) فالعقل كما ظهر عند الفقهاء المسلمين(هبة،غريزة) جعلها الله في خلقه ثم يضيف الخلق المعرفة بالاكتساب والتعلم والخبرة، لكن العقل ذاك هو المستسلم لحدوده القاصرة تجاه ظواهر الكون، ومن سماته الإقرار بعجزه وبقصوره على خلاف ما كان للعقل الأوروبي بعد القرن السابع عشر وهو الثقة غير المحدودة بالعقل البشري. وقد ورد في القرآن "العقل" بصيغة المضارع(يعقل،نعقلها... يعقلون) فالأولى والثانية ذكرت في موضع واحد، والثانية في أربعة عشر موضعاً ، أما يعقلون ففي اثنين وعشرين موضعا، وقد ذكرت مرة واحدة بصيغة الماضي.

أما المتكلمون فقد جعلوا العقل على مراتب ثم فرقوه إلى معان، ثم حددوا له زماناً للابتداء وآخر للاستواء، وثالثاً للانتهاء، فالأول للطبع وهو العقل الفعال، والثاني هو الهيولاني بحسب الانتهاء (الإنساني)، والثالث بحسب الاستواء هو المستعار(4)، ومما خلصوا إليه أن العاقل والمعقول من شأنهما أن يكونا أصلاً واحداً لا فرق بينهما (5)

وأما الفلاسفة المسلمون فـ (العقل مجرد عن المادة، وإذا كان مجرداً فهو عقل لذاته واجب الوجود وهويته المجردة أن يكون اثنين في الذات ولا يكون اثنين في الاعتبار(6)

لكن العقل عندهم مرتبط بالوحي ومجال عمله محدود فهو غير كاف، إنما يكمله الوحي والإتباع للتعاليم وفكرة الاقتداء بالسنة النبوية7

فمن خواص النفس الكلية أن تتحد مع العقل حتى تكون هي كما يرى صاحب"الملل والنحل " وأما المنقول بالعقل الهيولاني فإنه يطابق قول أرسطو في العقل، إذ يقوم مبدؤه على أن كل جنس من أجناس الموجودات في الطبيعة يوافقه مبدآن: أحدهما هو مادة أشياء هذا الجنس، الثاني هو العلة والمبدأ الفاعل القادر على صنع الأشياء... إن العقل المفارق للمادة هو الخالد القديم،و العقل غير قابل للانفصال وهو مرتبط بالعقل الفعال(8)

ويعد سقراط/399ق.م/أول من اتجه بالفلسفة من بحثها في الوجود الطبيعي، إلى البحث في الوجود العقلي المجرد، بينما أقام أفلاطون(327ق.م) الفلسفة على **المثل** في الوقت الذي وضع أرسطو 322ق.م الماهيات العقلية في فلسفته وقد عرفت فيما بعد **بالصورة**. وقد تجلى الفارق بين المسلمين العرب واليونان حول العقل في مجموع جوهر لطيف في ذاته وفيه (أ) الربط بين العقل والنفس إلى درجة الاتحاد(هو هي) ب)العقل جوهر لطيف في ذاته وفيه المعنى الكلي وتكمن المثل فيه جـ) العقل عقلان: نظري وعملي، النظري إدراك الماهيات، العملي تمييز الخطأ من الصواب د) العقل ثلاث مراتب هيولاني، مستفاد، فعال.

بينما كان الفلاسفة المسلمون يرفضون هذا وقد اختصره الماوردي364-450هـ في كتابه أدب الدين والدنيا، ويؤكد إخوان الصفا على أن "الإدراك الحسي هو البداية الحقيقية للتعلّم، تليه المعرفة العقلية فالبرهان، ذلك أنّ ما لا تدركه الحواس لا تتخيله الأوهام، وما لا تتخيله الأوهام لا تتصوره العقول"...، "فالتخيل هو الوسيط بين الحس والعقل، وكلّما كان المرء أكثر ولهاً بالمحسوسات كان أكثر تأملاً"... إنّ إدراك الأمور المحسوسة عندهم يمهد الطريق إلى المعرفة الكلية(9)

وبعيداً عن المناخ الفلسفي المحض في العصر العباسي فإن الحركة العقلية في ذاك العصر قد تأثرت بمصادر أخرى غير الفلسفة، إنها المصادر الدينية، ولاسيما ما يهم منها قضية إعجاز القرآن والبحث الفكري في وسائل الاعتقاد، وقد ساق البحث نفسه إلى أفضلية القرآن من حيث كفايته على المستويات كلها، فالقرآن يخاطب النفس وخباياها... فهو متفوق في الأداء البصري(أبوعبيده 209)وهذا ما سعى لإثباته **الجرجاني** في كتابه"مجاز القرآن"، ولم يخرج قدامة بن جعفر في"نقد الشعر"ولا العسكري في"الصناعتين" عن هذا السياق، فقد اعتمدا الأصول المستخرجة من الدرس القرآني، و بالمقابل فقد كان **المعتزلة** أكثر الفرق اعتماداً على العقل"أقامته إلى جانب النص الإلهي وخاصة في معرفة الله وصفاته" وفي إثر اعتماده ـ حيث وضعه المعتزلة - شجع **المأمون** المتكلمين على المضي في اتجاههم، ثم دفع بالجدل والمتجادلين إلى الأمام ومنهم ابن سيار النظام وأبوهذيل العلاف.

و قد سعى **الجاحظ** 255هـ، إلى أن تكون المعارف كلها ضرورية "ليس للعبد كسب سوى الإرادة وتحصل أفعاله منه طباعاً"، /الملل31/، بينما كان المعتزلة يصرون على "النظر" المعرفة متولدة من النظر".

وعلى المستوى الفردي عني **الجرجاني** بالفكر وبالعقل"فالفكر ـ كما يرى - يوجب كون المرء متفكراً وجعل المعرفة والدراية والعلم نظائر، منها ما يقتضي سكون وثبات الصور وطمأنينة القلب"(10).

لكن المعتزلة ابتعدوا في مفهوم العقل إلى الدرجة القصوى، فأجمعوا على وجوب المعارف بالعقل، وقد اختصر **جهم بن صفوان** رأيهم فنحا هذا المنحى، وجعل المعارف بالعقل قبل السمع كما يذكر صاحب الملل والنحل، أما **البغدادي** فيرى أن ما يعرف بالعقل يدل على حدوث العالم وتوحيد صانعه وقدمه وصفاته وجواز تكليفه لعباده ما أراد "ثم يشطر المعرفة إلى شطرين بمايدرك بالعقل وما يدرك بالسمع"(11)

وإن مبدأ السمع قد اعترف به الأشاعرة على أنه وسيلة للمعرفة ، والمعرفة بعدها تختلف، ولم يقبل المعتزلة بأن السمع يفيد في الاستدلات، فالعقل عندهم يكتفي ببراهينه وأدلته، والنظر والاستدلال أسلوبا المعرفة العقلية، وبهما تحصل المعارف... وما كان لمؤرخ كالماوردي إلا أن يروي ما سمع شعراً (12)

**رأيت العقل نوعين: مسموع ومطبوع**

**ولا ينفع مسموع إذا لم يك مطبوع**

**كما لا تنفق الشماس وضوء العين ممنوع**

وهذا النوع من الشعر ذو قيمة هابطة فنياً، إنما يمارس دوراً وظيفياً فاعلاً، وهو تعميم الفكر المجرد على العامة، ومنه كذلك قول **علي بن الجهم** "ديوانه "28

وأعلم أن عقول الرجال يقضي عليها بآثارها

وكأنه يقول لا يعرف العقل إلا بآثاره ، ومن ذلك قول **ابراهيم بن حسان** :

**وأفضل قسم الله للمرء عقله**

**فليس من الأشياء شيء تقاربه**

**إذا أكمل الرحمن للمرء عقله**

**فقد كملت أخلاقه ومآربه**

و يدلي **ابن المعتز** برأيه بالعقل شعراً

**لله در العقل من رائد**

**وصاحب في العسر واليسر**

**وحــاكم يقــضي علــى غائــب**

**قــضية الـــشاهد للأمـــر**

و قد امتد الشعر بالعقل، إلى القرن الرابع وكـان **المعـري** ت1057 مختلفا في فهم العقل وصياغته الشعر، فالعقل عنده هو عقل الجماعة وأما العقل الفردي فهو الذي يتوارى ليجيب فيما بعد: (13)

**سـألت عقلي فلم يخبر وقلت لـه**

**سل الرجال فما أفتوا وما عرفوا**

**قالـوا: فمالـوا فلمـا حـدو تهـم**

**إلى القياس أبانوا العجز واعترفوا**

ومنه كذلك قوله:

**أمـا الـيقين فـلا يقـين وإنمـا**

**اقصي اجتهادي أن أظن وأحدسا**

وهنا يكون المعري قد فتح الباب للانتقال من المعلوم إلى المجهول التي تعد خطوة مؤسسة للتفكير الفردي واستكشافاته.

**الإرث الجمعي وأثره في التقدم الفردي:**

كانـت القـرون الهجـرية الأولى مـشغولة باستعادة العلوم التأسيسية عند العرب، وعلى الأخص العلم بالشعر والشعراء ومستويات القول... وكانت مشغولة بقضية أخرى ملازمة، هي قضية التوسع الجيوسياسي بعد تأسيس الدولة تحت عناوين مختلفة، لكـن الدافع الأساسـي هـو البحث عن موارد للدولة تستطيع من خلالها إقامة سـلطة سياسـية، وكــان الـرواة والمـصنفون يتواطؤون مع السلطتين: السياسية القائمة، والوضعية الإسلامية الحامية لتلك السلطة، و التواطؤ هنا في معظمه ـ طوعي - ، كما فعل ابن سـلام **الجمحـي** 231هـ وهـو يرسـخ أحادية التصور عن الشعرو الجهاد والمعارف المرتبطة بهما "وكـان الـشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون، ولما جاء الإسلام تشاغلت عنه العرب وتشاغلوا بالجهاد وغزوا فارس والروم، ولهت عن الشعر روايته، فلمـا كثـر الإسـلام وجـاءت الفـتوح واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا روايته، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون، ولا إلا كتاب مكتوب، وألقوا ذلك، وقد هلك من العرب من هلك بالموت فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم معه كثير(14)

لقد رسخ نص الجمحي مقولة أنتجتها سلطة الإسـلام الـسياسي.إسـلام قـريش في الجزيـرة وإسـلامها في الـشام (الدولـة الأمـوية) وهـي أن العرب أمة شعر لا سواه، وأن لا تاريخ لهم مع العلوم الأخرى وان العرب ـ بعد الإسلام - دخلوا التاريخ لأول مرة، وثمة تاريخان: تاريخ شفوي وآخر كتابي... لكنه يبدأ لحظة مقولة أخرى "ضياع الشعر" وكأن حفظة الشعر" قد غيبهم الموت

أو الاستشهاد".. مثل هذه الآراء كلها قد تأسست في المرحلة الميثولوجية بعد أن غادر التفكير البرغماتي ذاته والعالم من حوله، لينشئ أسطورته الجديدة.. لكن هذه الأسطورة لم تحمل خيالات وآفاقاً يحلم به الوعي الجمعي للأمة، إنما كانت أسطورة الاكتمال...."أي ما بعد هذا من شيء" ومن هنا أزيح العقل عن تفكير الأمة الجمعي لتتأصل معه خرافة الانتماء إلى **"الاكتفاء"...**

ومـن اللافـت للانتبـاه أن المعاصـرين مـن كبار النقاد قد انتموا إلى الفكرة المؤسطرة، وهي "الاكتمال" وبدؤوا يسوغون أفكار القدماء على انها أصول لا تشوبها الأشباه والنظائر، يقول محمد نجيب **البهبيتي**:"كانت حركة نقل القديم الذي انبنى عليه الشعر الجديد تقوم على

جهود الرواة الكوفيين بعد أن يقرها البصريون بعقولهم الفاحصة،و قد كانت النقلة في أول الأمر ينقلون الشعر القديم في شعرهم، فهم يحاكونه ويقلدونه ويذهبون مذاهبه".(15)

لم يستطع البهبيتي أن يتخلص من الحماس الأيديولوجي لسلطة الخلافة وسلطة الثقافة التي صورتها، فهو يرى المدرسة البصرية - وهي مرجعية السلطة - مرجعية عقلية ناقدة، في حين يرى في المدرسة الكوفية - وهي مدرسة المعارضة ـ مرجعية تقوم على الجمع والاستقصاء... وعلى الرغم من بعد المسافة الزمنية بين البهبيتي (معاصر) وبين الجمحي ـ القرن التاسع846م - فإن نص الجمحي أقرب إلى العصر من نص البهبيتي على المستوى السياسي والعقلي ، ومهما يكن فإن المناخ السائد في القرن الهجري الثاني(النصف الثاني منه) والقرن الثالث كان مناخ الحراك والحراك المضاد،و هذا المناخ هو الذي ساهم في تقدم ظاهرة "العقلنة" أي عدم الركون إلى الاكتمال وعدم الاستسلام للاكتفاء... ومن هنا ينبثق مشروع **أبي تمام** على أنه مشروع نقدي فردي، يعيد للشعر موقعه بعد أن أزاحته ميثولوجيا سلطة دولة الخلافة، هذا المشروع مشروع نقدي بالشعر... ولكن أي شعر! إنه الموقف الفردي الفارق للكتلة الإجتماعية القارة المتوضعة في الأبنية السائدة،وبالنتيجة فهو مفارق عصره... وهو أيضاً الباني على إثره بناء فردياً يقوى على التواصل مع العلوم الوافدة من "الخارج"ولا يغفل عن العنصر الحي في القار المتهالك، فلا ينهض فكر إلا وهو يستمد من الفكر المتراجع بعض ما تبقى منه قابلاً للاستمرار ، فطبيعة العلاقة بين المتوضع والوليد الصاعد ليست علاقة الإقالة المطلقة، إنما هي علاقة الإزاحة والإحلال واكتشاف البدائل وبلوغ لغة العصر والاعتراف بتقدم الآخر والاعتراف المصاحب بأن التراث الشعري وغير الشعري ليس ناجزاً كاملاً،وليس قابلاً للاستسلام له، كما لو أنه بعض من الوحي المقدس الذي لا يقبل التجريح أو التعديل ومن هذا القبيل ما أفضى به الخفاجي"الفن القديم كان مقياساً يضبط إلى حد كبير حرية الإبداع، ويجعل الموهبة تلبث فوق قاعدة، وبهذا المعنى تصبح القاعدة من متطلبات الفن إذ لا يحيا الفن بلا قيود".(16)

قد يكون لهذا الرأي وجهان متناقضان كلاهما محتمل،فإما أن صاحبه يدعو إلى أن يكون الفن القديم أستاذاً ووصياً دائماً على الإبداع من بعده،وإما أنه يتكلم بحياديه،ويرى بضرورة القيود الفنية أو المرجعيات التي لابد للفن أن يصدر عنها ،و السياق يفضي إلى ترشيح الأول، وكأنه ـ الناقد المذكور - ما يزال تحت وطأة عبارة "عمود الشعر" وهذا العمود صار بمثابة المنظومة المسطرية التي يحتكم إليها حين يفكر الأفراد"النخبة المفارقة" بإزاحة المرجعية المهيمنة،لقد كان عمود الشعر نظاماً ثابتاً محدد الأبعاد طولاً وعرضاً وعمقاً ، فلا يعترف على الأشكال ذات الحراك الهندسي غير المألوف، إنما الشعر بهذا لفظاً، معنى، صورة ، وكأن العرب أمة مستنسخة من بعضها على طريقة وحيد الخلية،، صحيح أن الناقد يحتاج إلى المقياس، لكن المقياس هنا صار هو الغاية لا الوسيلة، ومع تراكم النقد المتماثل يصبح المقياس بمثابة الظاهرة المقدسة غير القابلة للتجاوز ، فالآمدي تـ 371هـ "ناصر مذهب البحتري لأنه لم يفارق عمود الشعر واستعدى أبا تمام لعنايته بالغامض والمعقد في شعره"(17)

لم يكن الغموض السبب الحقيقي لميل النقاد عن أبي تمام إلى البحتري، إنما ـ الأمركما نرى - متعلق بطبيعة النقاد الذين يشكلون حالة انتماء إلى القار السائد الذي صنعته الشعرية العربية، وآزرتها دولة الخلافة،فالإبقاء على القائم في الأدب والنقد

والشعر يساهم في الإبقاء على نمذجة السلطة "الخلافة" وإن إجراء المقايضة النقدية كانت تتوجه نحو تثبيت الثابت ونحو انتظام المتمرد في المنظومة العسكرية التي لا تقبل الاعتراض ، وإن لم ينتظم شاعر فيهما فهو خارج الشعرية العربية.. فلقد تنبه الناقد المعاصر **مصطفى هداره** إلى أن الأقيسة النقدية "ليست إلا ضوابط بين شاعر وآخر ،لأن القصائد لا تسير وفق نمط محدد ، ولم تتبع منهجاً واحداً ، ولم تراع مواقف بعينها"(18)

فالمرزوقي تـ 241هـ يكرس ـ من خلال عمود الشعر سلطة النموذج الفني المقابل لسلطة النموذج السلطوي(الدين ـ السياسة) فيحدد شرق المعنى ، جزالة اللفظ والمعنى واشتقاقه ، الاصابة في الوصف ، المقاربة في التشبيه ، التحام أجزاء النظم ، مناسبة المستعار منه للمستعار له والتئامها على تخير من لذيذ الوزن. -مشاكلة اللفظ المعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة فيهما (19)"

وهنا لم يتم التدقيق في هذه الأقيسة السبعة لوجدنا حصولها في قصيدة واحدة لدى شاعر واحد ضرباً من المحال، ولو أن أغلبها حقق لما نتج لدى الشاعر المحقق عنده شعر بالضرورة ، فهذه الأقيسة لا تعترف على الموهبة الفردية، أو التحصيل المعرفي لفرد يعيش عصراً من عديد الأعراق وغريب الثقافات وصراع الداخل على جبهتين: الصراع على السلطة والصراع مع الخارج بين عقلية امبراطورية ثيولوجية (العرب)وبين امبراطورية عرقية ذات فعل تاريخي (الفرس)، وكأن النص النقدي لا يتعامل إلا مع النمذجة الشعرية المنتجة وفق ما تقتضيه تلك الأقيسة ، وهذا ما سينتج بالضرورة تراكماً يقاس آخره على أوله، وذهنية تابعة لا ذهنية مستقلة...

إن المصادر التي ساهمت في ضبط قداسة القديم من خلال رفدها الخارجي.. لم تكن من البنية الداخلية للشعر، إنما داهمت "عمود الشعر" كبنية راسخة تمارس أستاذية على الشعر والشعراء، وهي تؤدي المعاني المستنسخة بلغة واحدة وبنية شكلية مستمرة التناسخ... فمنهج القصيدة ليس منهجاً فنياً بقدر ما هو منهج أو نظام سوسيوبوليتيكي، يوظف الصورة الفنية والوزن والقافية المعهودات لإحكام **سلطة النموذج** وتشديد الروابط الجامعة بين البنيتين : الثقافية والسلطوية... بما في ذلك ربط البنية الدينية بالبنية السلطوية... ومن الغريب اللافت أن القصيدة الجاهلية التي فقدت أستاذيتها الشكلية بعيد المبعث النبوي،قد استعادت ما فقدت عندما استعادت قريش مشخصة بالدولة الأموية أستاذية البداوة... ولكن خارج الجزيرة الصحراوية لتنتقل البنى البدوية إلى الحاضرتين: دمشق،بغداد...

و رغم ذلك فلم يكن المقياس مطرداً ، فكثيراً ما يفرض العامل الفردي نفسه،و لكن ضمن البنية السائدة أي ما يزال تحت السقف، فمعلقة **زهير** كغيرها بدأت بالأطلال ، ثم الرحلة ثم المديح، أما **النابغة** فمن الطلل إلى وصف الناقة إلى صور الصحراء... فقد يتجاوز شاعر درجة على المقياس، إلا أنه يعود إلى المقياس كلما اكتشف أهمية الالتزام به، بل الانتماء إليه وتغييب الحس الفردي.

إن في نماذج القصيدة العباسية رصداً للظاهرة البنائية المشتركة مع المفردات والبنية الموسيقية وأجزاء النص، مما يشكل منهجاً للقصيدة خاصاً بالعصر العباسي الأول، وعلى الأخص عند أبي تمام، رغم هيمنة الأغراض الشعرية في هذه المرحلة على المنهجية

ومن المصادر الخارجية الرافدة لحراك الشعر العقلي... ظاهرة ابن خلدون808ت هـ ، 1406م "أعلم أن أكثر من عني بها"العلوم العقلية" في الأجيال الذين عرفنا أخبارهم... الأمتان

العظيمتان في الدولة قبل الإسلام هما: فارس والروم، فقد كانت أسواق العلم نافعة لديهم، فكان لهذه العلوم بحور زاخرة في آفاتهم وأمصارهم، وكان للكلدانيين ومن قبلهم السريانيين ومن عاصرهم من القبط كان لديهم عناية بالسحر والنجاق وما يتبعهما من الطلاسم، وأخذ ذلك عنهم من فارس واليونان"(20)

يخلط ابن خلدون بين المنشأ الأسطوري لأي علم، بين ما آل إليه هذا العلم أو ذاك، فكل علم عقلي لدى أمة بدأ عندها أو عند غيرها حدثاً أسطورياً أو ما يشبه ذلك، ومن الواضح أنه لا يحلل طبيعة العلاقة بين الحضارات القديمة المتقدمة على عصر ابن خلدون. فهو يروي أكثر مما يحلل، والأغرب أن من تحدث عن فلسفته من المعاصرين لم يفصل بين طبيعة الحضارات، ولاسيما الحضارات السابقة على الرأسمالية الصناعية، وتلك من طبائعها أن لا تعرف الحدود الجغرافية، فهي مستمدة من بعضها، فما إن تخلي نفسها في إثر استنفاد طاقاتها حتى تمد القوى الصاعدة بما لديها، على أنه قابل لرفد الصاعد...

و تعزيزاً لمقولة فعل الخارج في الداخل يقول **ابن النديم** ت 1046م ـ وهو لم يكن يكتب تحت هذه المقولة ـ "خرج الاسكندر غازياً أرض فارس من مدينة للروم"مقدونيا" عندي الذي كان من إنكاره الفدية التي لم تزل جارية على أهل بابل ومملكة فارس وقتله دارين بن دار. الملك واستيلائه ملكه وهدمه المدائن وإحراق المجادل المبنية بالشياطين والجبابرة ونسخ ما كان مجموعاً في الدواوين والخزائن بمدينة اصطخر وقلبه إلى اللسان الرومي".(21)

هذه الإشارة من صاحب الفهرست تفصح عن طبيعة من طبائع التاريخ وهي الغلاب والصراع لا التوافق والتراضي، وأن الغلب التاريخي بجانبه السياسي يجلب معه الغلب المعرفي... لكن كثيراً من الأمم حققت الغلب السياسي كروما على أثينا، لكنها غلبت معرفياً أمام المغلوب عسكرياً، وقد أشارت الآية الأولى من سورة الروم إلى هذه المسألة التاريخية"ألم.. غلبت الروم في أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون".

ومن غرائب ما يمكن استغرابه ما ذكره ابن خلدون:"إنه لما فتحت بلاد الشام وجدوا فيها كتباً كثيرة، فكتب سعد بن أبي وقاص إلى عمر بن الخطاب(وقت خلافته) يستأذنه بنقلها، فكتب إليه **عمر**: أن اطرحوها وقال: ((فإن يكن فيها هدى فقد هدانا الله بأهدى منها، وإن يكن فيها ضلال فقد كفانا الله... فطرحوها)) (22)

في القرن الميلادي السابع وما يلحق به من بدايات الثامن لا يمكن لابن الجزيرة العربية أن يثمن ما عند العالم الآخر، ولم يكن يتصور الإرث الشرقي الوثني والتوحيدي كيف تلاقيا في الشام الجامعة بين نقيضين تاريخيين: روما الإمبراطورية العسكرية الاقتصادية والحقوقية، وبين الشرق الأسطوري الوثني، ومن هنا عصف بها تلفاً أو عنها إعراضاً، وقد نتج عن مثل هذا الموقف القاصر تأخر المثاقفة المبكرة بين عقلية الجزيرة العربية الأحادية البنية وبين العوالم التي طُرحت من قبل سعد وعمر... بينما نجد أن بداية المثاقفة تتقدم على يدي عبد الله بن **المقفع** ت 759 م زمن الخليفة **المنصور** 754-775م عندما نقل الموروث الشرقي المعروف والمدون بالفهلوية إلى العربية وقد دفع ثمن نقله وتقدمه العقلي والسياسي من خلال -"رسالة الصحابة" التي عدها طه حسين برنامج ثورة على أبي جعفر المنصور - وجوده بعد أن عصف به المنصور حرقاً، وأما التجربة الرائدة فكانت زمن المأمون 197-218هـ الذي استدرك على الراشدي الثاني عمر، وأدرك أهمية العوالم الأخرى فنقل العلوم التجريبية اليونانية والفلسفية إلى العربية بوساطة

السريانية، وكان العلماء العرب النصارى (حنين بن اسحاق، اسحق بن حنين، حنا بن ماسوية) رواد هذه المرحلة.

وإذا كانت المهادات الشرقية هي المصدر الأول لحراك النزوع العقلي في المتون الشعرية المتجلية ـ بداية ـ في شعر أبي تمام، فإن هذه المتون كان لها من القدرة أن تغتني أكثر من المصدر الثاني... "اليوناني".

يقول المستشرق **بروكلمان**: "علوم اليونان وثقافتها قد وجدت لنفسها مستقراً في الشرق منذ عهود الاسكندر، فكانت سورية وبلاد الرافدين بحكم موقعها القريب من امبراطورية الروم تساعد على نشر الثقافة اليونانية وغيرها، ففي سورية كانت الأديرة تنشر علوم اليونان وثقافتها، وفي بلاد الرافدين ازدهرت مدينة حران، وكانت إلى جانبها مدينة جنديسابور بخوزستان التي أنشأ فيها كسرى أنوشروان 531م أكاديمية عنيت بالطب والفلسفة اليونانية. (23)

فإذا كان الاسكندر ت323ق.م قد أجرى أكبر عملية صهر (بالتزاوج) تفاعل بين الغرب اليوناني والشرق الفارسي، فإن هذه العملية قد وضعت حداً ـ على مراحل ـ للأسطرة الشرقية، من خلال توضع العقلية التجريبية اليونانية، ورغم النزعة التجريبية للمدرسة اليونانية فإن تلك المدرسة لم تتخلص من الجانب المثيولوجي كلية، ومن هذا الجانب أخذ العرب في العهود الإسلامية ما يناسبهم وأغفلوا ما يخالفهم، وهو الجانب التجريبي الذي كان غريباً عليهم في العهدين الوثني والإسلامي، وفي إغفالهم ذاك تقدمت ثقافة الجزيرة الصحراوية المسطحة لتريحهم من ثقافة مركبة مع تأسيس الدولة الأموية منذ منتصف القرن الميلادي السابع إلى 750م.

ولم يقف الأمر هنا، فقد أزاح الغزو البدوي القادم من الجزيرة إلى مصر ما توضع في مدرسة الاسكندر، ثم أزاحه من خلال توضع الثقافة الإسلامية، لكن الإزاحة تلك لم تكن مطلقة، فقد ظلت المدرسة اليونانية مشخصة بالاسكندرية قائمة في العمق المصري، ومنذ مطلع النهضة في إثر حملة نابليون 1798 إلى نهاية محمد علي 1849إلى الثورة الوطنية المصرية 1952 نجد الأبنية اليونانية تظهر في الفكر النخبوي المصري، سواء عند طه حسين أولويس عوض أو غيرهما.... وقد أشار المستشرق ماركس **مارهوف** إلى أثر مدرسة الاسكندرية في تاريخ مصر "من المؤكد أن مدرسة الاسكندرية كانت لا تزال قائمة وقت أن فتح العرب مصر، تبعاً لهذه المدرسة اليونانية البحتة في البلاد التي غزاها العرب في دفعتهم الأولى، ومن المحتمل الظن بأن لا بد أن تكون قد قامت بدورها في نقل العلوم إلى العرب". (24)

ومما جاء تعزيزاً **لبروكلمان ومارهوف** ما جاء في طبقات الأطباء "قد جمعت الاسكندرية مؤلفات طبية كثيرة فكان ما جمع لجالينوس وحده ستة عشر كتاباً".

ويعزز **ابن النديم** في روايته "إن خالداً بن يزيد بن معاوية ـ ويسمى حكيم مروان - وكان فاضلاً في نفسه وله همة ومحبة للعلوم، خطر بباله الصنعة "الكيمياء" فأمر بإحضار جماعة من الفلاسفة اليونان ممن كانوا يسكنون مصر، وقد تفصح بالعربية، وأمرهم بنقل الكتاب في الصنعة من اللغة القبطية واليونانية إلى اللسان العربي، وهذا أول نقل كان في الإسلام من لغة إلى لغة" (25)

فإذا ما صحت رواية ابن النديم فهذا يعني أن إحساساً سلطوياً أخذ يفصح عن نفسه بالحاجة إلى علم العوالم الخارجية، وربما أن خالداً بن يزيد كان يريد مواجهة الثقافة الإسلامية التي كان الأمويون من أبي سفيان إلى مروان بن

محمد ت 750م لم يركنوا إليها رغم ادعائهم الحكم باسم الدعوة الإسلامية، فالاحتياج إلى علوم أخرى والسعي إليها ـ وإن لم يتحقق في العهد الأموي ـ إلا أنه أسس لمهاد في الطور العباسي، فقد تجلى علم الطب كأول العلوم المسعى إليها "وكان معظم الأطباء الذين ذكرهم المؤرخون فلاسفة **كالمروزي والفارابي** فيسمى أحدهم حكيماً وتارة فيلسوفاً وأحياناً منطقياً". أما المصدر الفارسي... فهو واصل على بنيتين: الأولى البنية الأسطورية كحامل للشرق القديم، والبنية الثانية هي بنية الدولة، ولهذا تجد المصنف **أحمد أمين** يُرجع مسألة النقل عن الفرس إلى العهد العباسي، إلى عمل الوزارة، فالوزارة تحتاج إلى كتّاب "فكان لكل وزير كاتب، فحماد كان

كاتباً ليحيى بن محمد، وابن المقفع كان كاتباً لابن هبيرة، وكانت طبيعة الكتابة تستلزم كثيراً من النظم التي نقلها الكتاب من لغتهم فأحوجهم ذلك إلى معرفة بالعربية نحو وصرفاً وبلاغة". (27)

ومن الجدير ذكره ـ تعزيزاً لما رواه أحمد أمين ـ أن ابن النديم "قد ذكر مسألة مهمة وهي أن الفرس قد أخذوا شيئاً من علوم الهند، فهذا الرأي أو هذه الرواية تشير إلى ضعف الاستقصاء عند المصنفين العرب في القرون الهجرية المتأخرة، فابن النديم 438هـ 1064م لم يدرك أن الفرس والهند والصين يشكلون العالم الشرقي القديم الذي اختزلته الفهلوية ومنها انتقل إلى العربية.

ولم تقف آراء ابن النديم عند الفرس كأمة تريد أن توضع ثقافتها في الساحة البغدادية، فقد ساهم البرامكة فترة تسلطهم على مقاليد الإدارة في تعزيز النقل عند الفارسية، ولم يكن ذلك التعزيز غرضاً مقصوراً للعلم، إنما كان المقصود منه التوازن بين العلوم العربية والعلوم غير العربية، فقد بدأ ابن المقفع بنقل "كليلة ودمنة" ثم جاء **اسحاق بن يزيد** ونقل (حداء ناه) واشتهر من النقلة **البلاذري** و**أحمد بن يحيى وسلام شاه، وصلة بن سالم والحسن بن سهل**... ويحصي ابن النديم ستة عشر مترجماً، ثم أحصى من نقلوا عن اليونانية... فكان العدد أربعة وأربعين مترجماً". (28)

لكن مشروع الترجمة غادر النوايا السياسية بشكل آلي ليساهم، في إغناء المشروع الثقافي الذي بدأت معالمه في انتقالة علم الكلام المعتزلي إلى التفلسف.

ومن الغريب الداعي إلى إعادة النظر في آراء المعاصرين ما كتبه **شوقي ضيف** وهو يحاول إقالة العامل الخارجي في نهوض الفكر العربي المبكر، مقدماً العالم الداخلي على أنه هو المتحرك تلقائياً...

"إذا حاول باحث أن يتعرف على الحياة العقلية في العصر العباسي مثلاً مما ترجم العرب كانت المحاولة غير مجدية، لأنه لا يتبين هذه الحياة في اقتراح عربي أو صورة عربية، إنما يبتغيها في صورة مترجمة، وكان عليه أن يتبينها في صورة التفكير العربي من داخله وما أصابه من تطور، فإنه من الممكن ألا يكون العقل العربي أفاد كثيراً مما ترجم، ولعل ترجماته لم تغير كثيراً في أصوله وفكره وقواعد عقله". 29

من الواضح أن شوقياً ابن ضيف يقتحم علم الفلسفة بأدوات الأديب القاصرة، فهو لم يدرك جدل الداخل والخارج كمقولة يعمل من خلالها الذهن الإمبراطوري لأمة صاعدة... تريد أن تستزيد مما تبقى لأمة هابطة بحكم عامل تاريخي مستجد، وهو لا يبدو أنه على علم بفلسفة اليونان التي أقالت الثقافة الغيبية العربية وعلى الأخص من ذهنية النخب، بينما توضعت الثقافة الفقهية وخاصة

بعد انكفاء مرحلة المأمون في أذهان العامة... والأغرب أن مؤرخي الأدب من المدرسة المصرية ـ نقيض طه حسين - قد أيدت ما ذهب إليه شوقي ضيف بل ماغامر به، ومنهم محمد. نجيب البهبيتي في "تاريخ الشعر حتى القرن الثالث" ومصطفى هداره في "اتجاهات الشعر".

ولم يكن جدل الخارج والداخل يُفضي إلى اتجاه واحد، إنما أفضى إلى انقسام في البنية الداخلية، ففي الحواضر العربية (دمشق، بغداد، الكوفة....) يشهد الحراك الداخلي نمواً متزايداً إلى درجة التركز حول الذات ولا سيما في العلوم الشرعية واللغوية حتى استهلك نفسه بإعادة إنتاج نفسه، وعلى المستوى الخارجي تسارع نمو المؤثرين: الفارسي واليوناني، والثاني بدأ يحقق وجوده كمادة معرفية وكمنهج يُعيد النظر في المتراكم الداخلي.

لقد داهم العقل الأرسطي 321ق.م حقول المعرفة العربية (إلا الشعر) وانتظم التجريد منهجاً للتفكير، "العقل مقياس ذاته، الطبيعة، تحت تأثير العادة، العلة" ثم طبق على النفس، فميز أرسطو بين عقلين: الأول مادة، الثاني علة، الثاني يخرج الأول من العدم إلى الوجود، الثاني يحافظ على استقلاله، مفارق للمادة يحيّد منها غير قابل للانفعال "العقل القابل للانفعال قابل للفساد، ولا يعقل بدون العقل الفعال". (30)

وقد بات جلياً أن الفلسفة اليونانية اهتمت بالبحث في القوانين الناظمة للوجود، الوجود الطبيعي، الوجود الاجتماعي، وهي كذلك بحث في طبيعة "الله" محددة خصائصها "الوحدة، الشمول، الذاتية المطلقة والاستقلال التام عن الأشياء".

ولما كانت الفلسفة اليونانية مشغولة بالكبريات التي لا يستطيع الذهن العربي وهو يعيش تحت طأة السياج الدغمائي المغلق أن يواجه نفسه بها، ولا نستغرب ما توصل إليه **عبد الرحمن** بدوي ومؤداه، "الفلسفة منافية لطبيعة الروح الإسلامية، لهذا لم يقدر لهذه الروح أن تنتج فلسفة، بل لم يكن عند واحد من المشتغلين بالفلسفة اليونانية من المسلمين روح فلسفية بالمعنى الكامل، وإلا لهضموا هذه الفلسفة وتمثلوها واندفعوا إلى الإنتاج الحقيقي لها وأوجدوا فلسفة جديدة". (31)

في بعض من الأحايين العلمية يقع الكبير في فخ صغير، فلقد نسي الأستاذ بدوي أن العصر الوسيط العربي الإسلامي مليء بالأعلام الذين اشتغلوا بالفلسفة حتى صارت الفلسفة اليونانية مدونة بالعربية سواء بالترجمة أو بالمداهمة النقلية أو النقدية، فمنذ الكندي 796-873م تمت التأسيسات الأولى للعمل الفلسفي وفق الشروط التجريبية، إلى أن انتزع الفارابي ت 950م لقب المعلم الثاني أي أرسطو عصره... مروراً بالغزالي ت 505 و1111م سواء في طوره الصاعد أم في طوره المتراجع (تهافت الفلاسفة) إلى أن بلغت الفلسفة العربية حدها الأقصى على يد ابن رشيد ت1198 الذي ساهمت فلسفته في النزوع العقلاني للمرحلة السابقة على الانبعاث النهضوي الأوروبي.

### أبو تمام من المراحل السيرية إلى الخصائص الإبداعية

ثمة مؤثرات العصر وهي على وجهين: المؤثرات الداخلية الخاصة بعلوم العربية والإسلام، والمؤثرات الخارجية القادمة من الشرق الفارسي والغرب اليوناني، لكن المؤثر اليوناني كان أبين وأظهر، في حين تراجع المؤثر الفارسي ليغدو عاملاً مساهماً في التكوينات المعرفية لا عاملاً فاعلاً حاسماً.... فأبو تمام هو حبيب بن اوس الطائي، والولادة في جاسم ـ حوران 192 - 231 هـ بينما كان والده يوناني الأصل وعلى النصرانية "أوس" يعني"تدوس" باليونانية، ويبدو

أن النصرانية كانت شائعة منتشرة في البلاد الشامية وعلى التخصيص في قبيلة "طيء".

كان المنشأ في الشام الحاضرة، ويروى أن اباه كان خماراً "يبيع الخمر" ويروى أنه كان عطاراً ألزمه حائكاً يعلمه حرفة، لكنه اتجه إلى الحلقات الدينية في المساجد، ومن التعليم الديني إلى الحاجة اللغوية، والبراعة في اللغة قادته إلى البراعة في الشعر، ومن طبيعة الشخصية الشامية أن تغادر المكان إما إلى العراق وإما إلى مصر، وربما إلى الاتجاهين، أما أبو تمام فقد أم مصر، وهناك كان صاحب شرطتها عياش بن لهيفة الحضرمي في الأصل بانتظاره فامتدحه:

**وأنت بمصر غايتي وقرابتي**

**بها وبنو الآباء فيها بنو أبي**

ومن طبيعة صاحب الشرطة أن يكون صاحب الخراج، ولم تدم المصاحبة طويلاً، فرجل الشرطة ورجل الشعر لا يدوم بينهما الوصال. ولا يقوى واحدهما على احتمال الآخر.

ورغم الرحلة العمرية القصيرة لأبي تمام إلا أنها كانت غنية على المستوى السياسي والمعرفي، فقد عاصر من الخلفاء المأمون 218 والمعتصم ت 227 والواثق ت "232" فقد امتدح المعتصم في إثر معركة عمورية 838م بقصيدة بائية هي الأشهر من بائيات تاريخ الشعر.

وكأي شاعر اضطر للعمل خارج مجال المعرفة، فقد عمل في البريد، ثم ما لبث أن فرض نفسه على عصره، ويذكر الصولي: "ابن أبن التمام بن أبي تمام قال: مولد أبي سنة ثمان وثمانين ومائة" وهذا يعني ـ عند صحته - أنه عاش أربعين عاماً، وتروي كتب التاريخ أنه ممن رثوه

**الحسن بن وهب :**

**فجع القريض بخاتم الشعراء**

**وغدير روضتها حبيب الطائي**

**ماتا معاً فتجاورا في حفرة**

**وكذلك كانا قبل في الأحياء**

و كذلك كان من بيتهم علي بن الجهم32:

**و غدا القريض ضئيل شخص باكياً**

**يشكو رزيته إلى الأقلام**

**وتأوهت غرر القوافي بعده**

**ورمى الزمان صحيحها بسقام**

**أودى مثقفها ورائض صعبها**

**وغدير روضتها أبو تمام**

و مما عرف عنه أنه تمتع بمواصفات فردية تعد فريدة"شديد الفطنة، قوي العارضة، حاضر البديهة، فقد التقاه أبو سعيد الضرير وقال له: "لم تقول من الشعر ما لا يفهم؟" فأجابه"وانت يا أبا سعيد لم لا تفهم من الشعر ما يقال"(33)

و الأخبار في هذا السياق عديدة... لكن الشاعر كان يعرف قدر نفسه، و يثمن منزلته كشاعر تجاوز شعره شعراء عصره، وما قصته مع عبد الله بن طاهر والي خرسان إلا دليل على مروءته وتعاليه وموهبته إذ مدحه:

**هنّ عوادي يوسف وصواحبه**

**فعزماً فقدماً ادرك السول طالبه**

فنثر عليه ألف دنيار فتركها للغلمان يلتقطونها

لكن الشاهد الأول ما قاله البحتري: "والله يا أبا الحسن ـ النوبختي ـ لو رأيت أبا تمام الطائي لرأيت أكمل الناس عقلاً وأدباً ,و لعلمت أن أقلّ شي فيه شعره"(34)

إذاً نحن أمام فرد متفرد وأمام عصر فني متعدد، فهو عصر التجاوز لأستاذية القديم وعصر تأسيس لجدلية الداخل والخارج، ومثال على وحدة الانقطاع والاستمرار،فالترجمة حملت علوم الخارج، وتسلح بها علماء الكلام،ومن أدركها من الشعراء،فتجد مقررات الحقول المعرفية ماثلة في شعره يقول:

**فلو صح قول الجعفرية في الندى**

**تنص من الإلهام خلناك ملهما**

وقوله :

**كم في الندى لك والمعروف من بدع**

**إذا تصفحت اختيرت على السنن**

فالسنن والبدع من مفردات الفقهاء

ومن توظيفه لمفردات المتكلمين قوله:

**فرقاء يلعب بالعقول حبابها**

**كتلاعب الأفعال بالأسماء**

**صاغهم ذو الجلال من جوهر المجـ**

**د وصاغ الأنام من عرضه**

فالعرض والجوهر من مفردات علم الكلام،وأما مفردات المناطقة فقد وجدت لها طريقاً إلى بعض شعره:

**لن ينال العلا خصوصاً من الفتـ**

**يان من لم يكن نداه عموماً**

ومن لغة الفلاسفة "العدم" و"اللاشيء" قوله:

**هب من له شيء يريد حجابه**

**ما بال لا شيء عليه حجاب**

وقال في استحضار الحدث التاريخي حين ألف النبي بين قلوب فئة من قريش بما أعطاهم من الفهم في إثر موقعة حنين.. يدعو مالك بن طوق التغلبي إلى المسامحة.

**لك في رسول الله أعظم أسوة**

**وأجلها في سنة وكتاب**

أعطى المؤلفة القلوب رضاهم كرماً ورد أخائذ الأحزاب (35)

ولم يكن أبو تمام شاعراً وكفى، إنما كان حافظاً له راوية، عالماً بمستوياته، يقول الحسن بن رجاء ـ والرواية مثبتة في أخبار أبي تمام للصولي - ص 118 -"ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمة وحديثة من أبي تمام"

لكن الآمدي أعجب بمختاراته فقال"فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به وجعله كده، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، وانه ما فات كبير شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي ولامحدث إلا وطالع فيه... وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك، فأبو تمام أشعر عندك لا محالة".

قال صاحب أبي تمام: لقد أقرر :تم لأبي تمام بالعلم والشعر والرواية ولا محال أن العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري، والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم"(36)

إن اعتراف النقاد والرواة وأصحاب الأقاويل بأن العلم عند أبي تمام فائض على الشعر، وهو بهذا متقدم على معاصريه، إن هو إلا خطوة نوعية من دعاة النقد إذ بدأ رائز جديد يفرض نفسه على معيارية الشعر، هذا الرائد ليس من الداخلية اللغوية، إنما هو ما فرضه العصر المركب من ثقافات متخالفة وحضارات متفاضلة.

و لم تكن شخصية أبي تمام عادية ، فقد فرض نفسه على العصر شاعراً، وفرض العصر

نفسه عليه صناعة، وهو يعرف إلى حد واضح موقعه في عصره، ويقدر موهبته الشعرية.

**خـذها مغـربة في الأرض آنـسة**

**بكـل منهم غـريب حين تغترب**

**مـن كل قافية فيها إذا اجتنيت**

**مـن مـا يجتنيه المدنـف الوصـب**

ورغم قصر عمره نسبياً إلا أنه ترك ديواناً ضخماً متعدد الأغراض، فقد دون فيه أكثر مـن/600/ قـصيدة بالإضـافة إلى ثمانمائـة مقطوعة، امتدح ثمانية واربعين شخصاً، ما بين خليفة وأمير ووزير وقاض"(37)

و قد ترفع بشعره عن الاتهام بمشكلة **السرقة** التي عاشت في ذلك الطور من تاريخ الأدب

**منـــزهة عـــن الـــسرق المـــورى**

**مكـــرمة عـــن المعنـــى المعـــاد**

**تنـــصل ربهـــا مـــن غـــير جـــرم**

**إلـيك سـوى النـصيحة والـوداد**

ومن اللافت عدم اهتمامه بالنقاد، كأي صاحب مشروع يؤسس له ويمضي به إلى الامام، رغم ما يعترضه ، وما امتداحه للخلفاء العباسيين إلى وسيلة لدخوله عالماً لايمكن دخوله عن طريق الشعر ،وقد قال في مدح المأمون:

**مـسترسلين إلى الحـتوف كأنمـا**

**بـين الحـتوف وبينـهم أرحـام**

وكـذلك امتدح المعتصم في إثر عمورية، (838م) تلك المدينة البيزنطية التي اعتدي فيها على امرأة هاشمية ،و القصيدة والموقف معهودان، إذا اجتمع في الموقف الشاعر والخليفة، فكانت القصيدة"البائية" بالقدر الذي تمثل فيه صاحبها الشاعر تستعلي على الخليفة"المعتصم" أما مؤلفاته النثرية فهي على غاية من الأهمية، فهي ــ عندنا - أهم من المؤلفات المتقدمة عليها زمانياً ، وآية ذلك أن الشاعر أدرك مشكلتين إدراكاً تاماً : الأولى هي تراكمات الشعر العربي وخاصة بعد أن أفرغ الرواة ما بأنفسهم زيادة على ما جمعوه، والثانية هي أن المكتبة العربية متماثلة إلى حد التطابق ولاسيما في العلوم اللغوية، فجاء بالحماسة (الصغرى والكبرى) ليشخص الذوق النقدي القائم على العمق الثقافي القادم من طبيعة العصر والمعزز من الموهبة الفردية ، وليعزز بدوره ما فعله في الشعر ، والغريب أن المؤلفات النثرية لم تؤثر في الشعرالعربي من بعده(38)

والمراجع لمأثورة النثري سيكتشف صحة المقولة المعهودة "ما يقوله أبو تمام بمثابة ما يرويه"ومن هنا نقوى على الإدلاء: بأن الشاعر أراد أن يثبت شرعية النظم الذي نظمه بأن له ما يؤيده من الإرث الشعري... وبالمقابل فإن المتراكم ليس له صفة الأستاذية المطلقة، إلا بالقدر الذي تؤيد طبيعة العصر الذي ينتقل إليه، والعصر الذي يستقبل الإشكاليات النقدية القادمة مما قبله، لابد أنه ينتظر إشكالية الإبداع ولاسيما بعد مرحلة عريضة من الجمع تليها مرحلة الاختيارو الانتقاء ،فإذا كان أبو تمام قد انتقى من المتراكم ما رآه أجود، فإنما أراد أن يقول: لاتنتج الأمة كلها بمستوى واحد، وأراد أيضاً : إن مقولة : أبي عمرو بن العلاء"لقد ضاع من شعر العرب أغلبه لم يصلكم من شعر العرب إلا القليل..."(39) مقولة زائفة،لأن عملية التدوين ــ مهما كانت غير موضوعية أو غير شاملة - إلا أنها نقلت صورة منطقية قريبة من الواقع التاريخي للشعر العربي ، واستطاعت أن ترسم الخريطة النفسية والمعرفية للشاعر العربي من تأسيساته (المجهولة نسبياً) إلى آخر صوره المروية.

فالمدونات الخمسة التي دونها أبو تمام ـ وهي من القصائد الطوال في معظمها - بالإضافة إلى ما ذكرناه.... قامت بدور التدوين الفردي في إثر التدوين الحاصل تحت رعاية السلطة الخلافية ومن هنا كانت السرقات الأدبية.(40) تظهر كمشكلة بين الأفراد الذين ينتمون إلى مناخ فكري واحد وإلى عصر أحدي الثقافة ، فلذلك تبدو السرقات معياراً يحكم على الإمكانات الفردية في تناولها للمشكلات المعهودة، إذاً الفارق في إجراءات اللغة والمقدرة الفردية على التعامل مع الموقف المشترك ،و بناء عليه فإن مقولة الجاحظ ت 255هـ " المعاني مطروحة على قارعة الطريق... والتي عززها أبو هلال العسكري ت 395هـ " في سر الصناعتين" وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، إنما هو في جودة اللفظ وضيائه وبهائه ونزاهته ونقائه، وليس يطلب من المعنى أن يكون إلا صواباً".(41)

إذاً فكرة السرقات الشعرية لم تكن إلا معياراً ـ ليس نخبوياً ـ للمفاضلة بين شعراء من طبيعة العصر العلمية وغيرها وعندما حاولوا إخضاع شعرية أبي تمام لهذه المعيارية اصطدموا بعدم إمكانية المقاربة، وعندما وجدوا أنها مغايرة تطرفوا بالقول : " إذا كان ما قاله أبو تمام شعراً فإن ما قالته العرب باطل" والمروية هذه لابن الأعرابي، والصولي نفسه رواها ثم أردف:"أبو تمام هو رأس في الشعر لمذهب سلكه كل محسن بعده،فلم يبلغه فيه أحد حتى قيل:"مذهب الطائي"وقد اتهم أبو تمام بعيبين:الأول إكثاره من البديع والثاني إلحاحه على المعاني الدقيقة،وهذان العيبان لا يشكلان عنده المشكلة الأساسية، وقد يكون وظف"البديع" للتمييز بين المعاني، لكن المسألة تتجاوز ماعيب عليه فيه، فلا تحول جذرياً في القصيدة العربية إلا بعد الترجمة(عصر المثاقفة)، أما الروافد الخارجية فقد كانت ضعيفة التأثير في الطور العباسي الأول، لكنها بلغت مبالغها في القرنين الرابع والخامس نقداً وشعراً ، أما أبو تمام فقد أثبت خصوصيته وفرادته في عصر بالغ التمميط المتشابه..وقد تنبه إلى ذلك من خلال قوله :

**ولو كان يفنى الشعر أفناه ما قرت**
**حياضك منه في العصور الذواهب**

**ولكنه صوب العقول إذا انجلت**
**سحائب منه أعقبت بسحائب**

وقوله :

**أما المعاني فهي أبكار إذا**
**نصت ولكن القوافي عون**

وقوله:

**يقول من تقرع أسماعه**
**كم ترك الأول للآخر**

هذه الأبيات ردود نقدية أكثر منها شعرية على مقولات شائعة ستاتيكيه، ومنها "ما ترك الأول للآخر شيئاً" ومنها"من أراد أن يؤلف في النحو بعد سيبويه فليستحي " والعبارة لأبي عثمان بكر بن محمد المازني ت 249 هـ" وقد أثبتها في كتاب سيبويه محققه عبد السلام محمد هارون في مقدمته لكتاب سيبويه الصادر عن الهيئة المصرية للكتاب 1977" وعموماً فهذه مقولات تكرس أستاذية القديم،و في الوقت ذاته فإنها لا تشرع لولادة الجديد، ومن هنا كان النقاد يعممون آراءهم ، إذ جعلوا من تلك الأستاذية مرجعية لا ينبغي لشاعر أن ينعتق منها، وقد أشار الصولي إلى هذه المشكلة"إن ألفاظ المحدثين من عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمتنقلة إلى معان أبدع وألفاظ أقرب وكلام أرق وإن كان السبق

للأوائل بحق الاختراع والابتداء والطبع والاكتفاء"(42)

وبطبيعة المرحلة التي أنجز فيها الصولي هذه الآراء.. لم يكن بقادر على تحليل المرحلة التاريخية تلك، إنما هو منبهر بالإنجازات الأولى لمن تقدموا عليه...

أما **الآمدي** فقد رأى أن إبداعات أبي تمام تعود إلى تمثله المأثور الشعري العربي، وقد بدا هذا في معانيه"إن له على كثرة ما أخذ من أشكال الناس ومعانيهم مخترعات وبدائع مشهورة"(43)

ويذكرنا قول **الآمدي** في أبي تمام بمقولة للناقد الفرنسي **بول فاليري** وهو يؤسس للأدب المقارن في الكوليج دي فرانس"ما السبع إلا مجموعة أكباش مهضومة" لكن الفرنسي أراد بها ـ ضمن سياق تاريخي مختلف ـ خضوع الآداب الطرفية للآداب المركزية ــ ويدعو الأدباء المركزيين لهضم الآداب الضعيفة (بنظره) واستقلابها..

ويقدم **ابن الأثير** رأياً في غاية السطحية عن إبداعات أبي تمام " وقد قيل إن أبا تمام أكثر الشعراء المتأخرين ابتداعاً للمعاني، وقد عدت معانيه فوجدت ما يزيد على عشرين معنى، وأهل الصناعة يكبرون ذلك وما هذا من مثل أبي تمام بكبير"(44)

ويبدو أن هذا الرأي يقع دون المستوى النقدي الذي تتطلبه شعرية أبي تمام ، فالعملية الإحصائية التي أجراها ليست دقيقة ،لأنه لم يشر إلى طبيعة المعنى المتبع والمعنى المبتدع ، وإنما جارى نقاد عصره وأدلى برأي حول تجربة أبي تمام .و يذكر **ابن رشيق**:"وأكثر المولدين معنى وتوليداً فيما ذكره العلماء : أبو تمام:( 45)

إن مفهوم **"المولدين"** غادر سياقه هنا ، فأبو تمام من عرق عربي أصيل على الأرجح ،وإنما المولد هنا هو من عاش بعد عصر المثاقفة ، أو في عصر التركيب العرقي لدولة الخلافة ،وكأنه يشار بهذا المفهوم إلى نوع من الإبداع الشعري الذي لا ينظر إليه ، على أنه امتداد للأصيل المتأصل. ويروي **ابن المعتز** :"في البديع 55 " " وبلغنا أن اسحق بن إبراهيم رأى حبيباً الطائي ينشد هذا وأمثاله عن الحسن بن وهب فقال يا هذا شددت على نفسك".

**المجد لا يرضى بأن ترضى بأن**

**يرضى المؤمل منك إلا بالرضا**

فالمشكلة عنده هو التباعد الحاصل بين المعنى المفصح عن تراكم المعرفة وبين اللغة التي صارت مستهلكة ،وبناء على ما رأيناه نسوغ لصاحب العمدة في 132/1 قوله"حتى لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها".

وبصرف النظر عن مثل هذا التطرف في التعامل مع شاعر إشكالي كأبي تمام ،فإننا نرى أن تطرف أبي تمام في إجراء اللغة مجرى شعرياً متفرداً غريباً على السياق السائد ،ليس أكثر تطرفاً من آراء النقاد الذين تعاملوا مع شعره،... ويبدو أن الثقافة النقدية لم تكن تملك الناقد أدوات قادرة على تفكيك النصوص الإشكالية ورصد علاقتها بطبيعة العصر الذي أفرزها ، أو صارت هي شاهدة عليه.

إن تجربة أبي تمام مع النقاد تذكرنا بمقولة **ماكس فيبر** عن **كارل ماركس**.."الفلاسفة مشغولون بماركس منذ أكثرمن مائة عاماً ، إما معه وإما ضده" أما أبو تمام فما يزال النقاد مشغولين به منذ أحد عشر قرناً ،فإما هم عليه ،بدءاً من الصولي البغدادي المتوفى ت 335هـ 945" إلى عبد الله الغذامي السعودي (ما يزال حياً) في كتابه النقد الثقافي"الذي طرح التساؤل السلبي المسبق النية "كيف صار الرجعي حداثياً؟ أما شيوع النظرة الحداثية إلى أبي تمام فهو كما

قلنا علامة على تمكن **النسق** فينا حتى ليعمينا عن النظر النقدي الموضوعي الذي ابتدأه القاضي الجرجاني لكنه لم يجد من يطوره إلى مقولة "في نقد الخطاب.. فظهر أبو تمام وكأنه المثقف المنتظر... من حيث إن الذات تتمركز حول ذاتيتها ملغية الآخر القديم والحديث، وليست هي إذاً مقول تضاد النسق بقدر ما هي أداة تعزيز النسق وتصدر عنه". (46)

من اللافت للنظر أن الأستاذ الغذّامي يستدعي مفهوم "الرجعية" من سياقها السياسي، كما يتلقاها العامل في حقل اللغة والشعر، وليس كما يتعامل معها العامل في الحقل الاقتصادي أو التاريخي أو الفلسفي، فالغذّامي لم ير في أبي تمام رجل الشعر الذي غادر مواقع الشعر إلى مواقع توضعات الفلسفة الوافدة في الأبنية العربية، والتي بدأت تطرد النظم الثقافية وعلى الأخص "الشعر. النقد. الفقه" طرد الأطراف للمركز، لتستقر هي في مركزها بديلاً عن المقصيات المستهلكة.

من جانب آخر. لم يقو السيد الغذامي على أن ينعتق من سلطة **المعيارية**، سواءً على مستوى الجودة في الصياغة أم على مستوى ثقافة القصيدة، تلك المعيارية التي أس لها نقاد القرن الهجري الثالث، وعلى الأخص ابن قتيبة في مقدمته للشعر والشعراء، وهي تقوم على التزام الشاعر الراهن بأدائية "الأوائل".

فإذا كان القدماء ممن تناولوا أبا تمام من رواة وأدباء ونقاد وبلاغيين ــ على اختلافهم ــ يتفقون على أن عمود الشعر هو الرائز الدائم فإن نقدة العصر يوجهون نقدهم لأبي تمام على مبدأ **الافتراضية** فعباس **العقاد**: "ليس أبو تمام بصاحب علم، ولكنه صاحب إجادات دون أن يعرض لك العالم في حالة من حالاته" ورد هذا في "يسألونك" ص 57 ــ 80، وكذلك يرى الناقد الأكاديمي محمد **مندور** في النقد المنهجي ــ ص 51 "أن أبا تمام كان يؤمن أن الاستعارة أمرٌ أصيلٌ في الشعر" توصّل إلى أنّ "نزعة أبي تمام في التجديد في الصياغة قد جرته إلى التكلّف والإحالة والإسراف والإغراء في المعاني المألوفة"، لكن عمر **فرّو** رأى في أبي تمام تجربة خاصة "فهو أول من أوجد طريقة الشاميين، وكان أول من حلّ الشعر العربي بالصناعة اللفظية المقصودة" أورد هذا في كتابه "شاعر الخليفة المعتصم ص40"

إن هذه القراءات النقدية الحديثة ــ على أهميتها، نستثني قراءة الغذّامي ــ مشروعةٌ من حيث إن أبا تمام إشكاليةٌ أدبية، وهي في الوقت نفسه قراءةٌ غير مشروعة من حيث إنّ أبا تمام إشكالية العصر الفكرية، فالمشكلة عندما يقرأ الناقد الأدبي شاعراً تجاوز مخيلة الناقد عن الشاعر، وعندئذ لا بد أن يرمى هذا الشاعر بالاتهامات المعهودة، أما عند القراءة الفكرية فلا بد أن يكتشف ناقد اليوم أهمية أبي تمام كشاعرٍ ربط - من خلال حراكه الذهني ــ بين عصر المثاقفة المتجاوز وبين سكونية الشعر العربي.

### بين نظام القصيدة ونظام التفكير:

فإذا كانت الصورة الخارجية للقصيدة العربية صورة معهودة وذات بناء مسبق التصور "مقدمة، التخلص، الغرض المركزي، الحكمة والخاتمة." فإنها ذات نظام آخر معهود هو التخيل - فلا تكاد مخيلة شاعر تغاير آخر إلا تغايراً نسبياً تفرضه عوامل مساهمه عند هذا أو ذاك، وأما فعل النقد فكان يتركز حول انضباط الشعراء وفق المخطط المعهود، أو حول قدرة الشاعر على ربط الأجزاء ربطاً من خارج داخلية النص، ليحقق بنية خارجية متمنطقة، أما الوحدة الداخلية فليست من المفكر به، ومن

المهام التي تبناها النقاد دراسة البنية الخارجية من دون الاهتمام بالبنى التحتية، ... وكأنه لابد من تساؤل منبثق من جدل الداخل والخارج مؤداه: هل البنية الخارجية تحيل إلى السطح ـ بوصفها هي سطحاً ـ أم أنه بالإمكان النفاذ منها إلى العمق؟: ففي الشعر العباسي ـ عموماً - يرتبط موضوع ما بما يتعلق به كارتباط النسيب بالمديح أو ارتباط الطيف بالغزل، أو الخمرة بالطبيعة ،و قد تأتي عملية الارتباط على شكل مقدمات ثم ينفصل الغرض المركزي عن متعلقاته، ليبرز على أنه المقصود ،والارتباطات تلك ناتجة عن إعلان الشاعر عن انتمائه للفضاء المستنسخ ثقافياً، اجتماعياً ،فالتخصيص بالمديح أو بالهجاء أو بالرثاء يأتي بعد التعميم ذاك، والقصيدة في تلك الأغراض مركبة متماسكة المظهر الخارجي ، لكنها مفككة البنية العضوية... فالتحام الأجزاء فيزيائياً لا يعني وحدتها كيميائياً، وقد أفصح عن التماسك الخارجي لا الداخلي ابن طباطبا 956م"فإن للشعر فصولاً لطيفة كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه(تصرفه) في فنونه صلة لطيفة، فيخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى... بألطف تخلص وأحسن حكاية،بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ،بل يكون متصلاً به وممتزجاً جامعاً"(47).

فلم تعد مكونات البنية الخارجية أغراضاً شعرياً بقدر ما أضحت غرضاً مقصوداً لذاته كما المقدمة مثلاً ،بعد أن فارقت مسوغ وجودها في الطور الأول،لتغدو لازمة تقليدية تفرض فرضاً حيناً، ناقلة حيناً آخر فالمعاني التفصيلية - بعد المقدمة -قد تنسلخ من رحم المقدمة وقد تتوارى لتغدو في رحم آخر، إذ تتبرأ اللغة المؤلف أو تخونه بشيء لا يريد إظهاره. أما أبو تمام فقد افتتح مطولاته بتصرف فردي من دون أن يغيب عنصر المقدمة ، لكنه غيبه عن أسيقته المألوفة ،ومن افتتاحياته:(48)

**لو أن دهراً ردّ رجع جواب**

**أو كف من شأويه طول عتاب**

**أي مرعى عين ووادي نسيب**

**لحبته الأيام من ملحوب**

**متى أنت عن ذهلية الحيي ذاهل**

**وقلبك منها مدة الدهر آهل**

**قد كسانا من كسرة الصيف خرق**

**مكتسب من مكارم ومساع**

**إني أتتني منك صحيفة**

**غلبت هموم الصدر وهي غوالب**

**من سجايا الطلول ألا تجيبا**

**فصواب من مقلة أن تصوبا**

**لقد أخذت من دار مارية الحقب**

**انحل المغاني للبلى هي أم نهب**

تلك الافتتاحيات بأدوات مختلفة شكلت خصوصية النظم لا من موقع إبهارها ، إنما من حيث هي بداية للانعتاق من سلطة الافتتاحيات منذ عهد" المعلقات" إلى عهد الشاعر ، وقد ذكر القرطاجني انه " وجب أن يناط بالمفتتح معنى يحسن موقعه في النفس ، كأن يبدأ الشاعر بالتعجب أو التمني أو الدعاء أو تجديد العهود: (49)

هذه المفروضات بحكم التراكم الزمني والشعري صرم طوقها أبو تمام ،و لم يلزم حالاً واحدة حتى يخرج من ربقة الطوق، فالشاعر العباسي محاصر بالإرث المتراكم على مستوى

الشكل وعلى مستوى المعرفة التي تؤديها الشعرية ، فهو مأزوم لحظة إبداعه ، فإما أن يعلن الولاء للقديم ، وإما أن يعلن الخصوصية ، فالنمط العباسي نمط تركيبي لا يقبل الأحادية ، فإن أفصح عن العصر بأدوات سابقة على العصر ـ وهي بالضرورة متخلفة عنه ـ كانت إفصاحته استمراراً لغيره ، وإن أفصح عن نفسه ، وأحال ثقافة العصر إلى موضع للشعر ـ كما فعل أبو تمام ـ خرج على النقد وخرج عليه النقاد ، وهو هنا سيواجه العصر بمفرده ، أما من صالح الموروث وصانعه فقد استنسخ منه نسخة بشرية لا تعدو أن تكون صورة غيره لا صورته هو.

---

### الهوامش

1 - القول لابن الأعرابي ، وقد أثبته الصولي في "أخبار أبي تمام" ص 244
2 - - راجع الموسوعة العربية الميسرة ـ 1987 - ج1 ـ ص313.
3 - بدوي طبانة ـ قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ـ ص81.
4 - مقامات التوحيدي ـ تحقيق محمد توفيق حسن ص 257
5 - الهوامل والشوامل ـ تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر 36
6 - الملل والنحل للشهرستاني 266
7 - طبقات الصوفية ـ أبو عبد الرحمن السلمي تحقيق نورالدين عربية198
8 - بييردوهيم ـ ترجمة أبو يعرب المزروقي 100
9 - رسائل إخوان الصفا ـ ص 162 ـ راجع نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. إلفت كمال الروبي الصادر عن دار التنوير للطباعة والنشر 1983.
10 - شرح الأصول الخمسة - القاضي عبد الجليل ـ تحقيق عبد الكريم عثمان ص 45
11 - أبو منصور البغدادي ـ عبد القادر ـ أصول الدين ص 24
12 ـ الماوردي ـ علي بن محمد بن حبيب البصري ـ تحقيق محمد فتحي أبو بكر 1988م/3/ + ديوان ابن الجهم ص8 + ديوان ابن حسان + وقد أثبت الجاحظ بيتي ابن المعتز " الحيوان" تحقيق عبد السلام هارون 6-292.
13 - لزوم ما لا يلزم -2 -0 153
14 - طبقات فحول الشعراء ـ ابن سلام الجمحي ـ تحقيق محمود محمد شاكر1/24
15 - محمد نجيب البهبيتي - تاريخ الشعر حتى القرن الثالث ص213
16 - عبد المنعم خفاجي ـ الفكر النقدي والأدبي ص 27
17 - الصولي ـ أخبار أبي تمام تحقيق محمد عبده عزام242
18 - مصطفى هدارة ـ السرقات في النقد العربي القديم212
19 - المرزوقي لغوي ،نحوي،ناقد،تلميذ أبي علي الفاري،ديوان الحماسة - تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ص5
20 - المقدمة ـ تحقيق خليل شحادة " - المقدمة ـ تحقيق خليل شحادة "31"
21 - الفهرست لابن النديم تحقيق زاهرة عباس 500
22 - المقدمة ـ مصدر سابق ـ 63
23 - كارل بروكلمان ـ تاريخ الأدب العربي ـ ج 4 ص 79.
24 - التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية ـ مجموعة من الباحثين ـ ترجمة عبد الرحمن بدوي ص37
25 - طبقات الأطباء 52+ الأغاني 16-84 ـ ص503.
26 - ابن النديم المصدر السابق ص43.
27 - أحمد أمين ـ ضحى الإسلام 46/2.
28 - ابن النديم ـ مصدر سابق ص 505 بتصرفه.

29 - شوقي ضيف ـ الفن ومذاهبه 329 ـ وقد أيده البهديتي حتى تاريخ الشعر من القرن الثالث ص 252. كما أيده مصطفى هدارة في كتابه اتجاهات الشعر ص285.

30 - مصادر الفلسفة العربية ـ بيير دوهيم ص100

31 - التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية ـ جماعة من المستشرقين ـ ترجمة عبد الرحمن بدوي ص46.

32 - ديوان علي بن الجهم ـ تحقيق خليل مردم بك ص 69

33 - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ـ المرزباني تحقيق محمد علي بجاوي ص 500

34 - أخبار أبي تمام ـ الصولي ـ 228+171 -172

35 - ديوان أبي تمام ـ تحقيق التبريزي 1/ 75/، 177/7، 157/4، 174/1، 223/2

36 - الموازنة - تحقيق أحمد السيد ص 70

37 - طبقات الشعر "لابن المعتز + الموازنة للآمدي"6

38 - راجع كتابنا "النثر لا الشر" المقدمة منه، دار إنانا ـ دشق - 2010

39 - أبو عمر بن العلاء أكبر الرواة ت 154هـ أحد القراء السبعة ، من أئمة البصرة

40 - راجع زهر الآداب وعز الألباب للحصري القيرواني ج 378/1

41 - أبو هلال العسكري ،سرالصناعتين تحقيق البجاوي وأبو الفضل ابراهيم 1952ص58-57

42 - الصولي ـ أخبار أبي تمام ـ مصدر سابق ـ 16 -

43 - الآمدي ـ الموازنة ـ 138/1

44 - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ـ ضياء الدين ابن الأثير 22/2

45 - العمدة لابن رشيد ص 53

46 - النقد الثقافي ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ المركز الثقافي العربي ـ الرباط ص180 ـ المغرب 2001.

47 - عيار الشعر لابن طباطبا العلوي تحقيق عبد العزيز المانع ـ 9

48 -ديوان أبي تمام ـ تحقيق التبريزي ـ 75/1، 177/7، 157/1، 223/2.

49 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تحقيق الحبيب بن خوجة ـ دار الكتب الشرقية 289

□□

# الأجناس الأدبية في عالم الأديب أحمد يوسف داود!

□ رمضان إبراهيم*

**إذا كنا نعتبر أن الكتابة هي صنعة أو حرفة وإنه من الواجب على كل صاحب صنعة أن يتقن صنعته فإن هذا ينطبق على الأديب أحمد يوسف داود. كيف لا وقد أبدع في الشعر والرواية والمسرح والنقد والتاريخ فقدَّم ما يربو على ست مجموعات شعرية هي وفق تواريخ نشرها) أغنية ثلج صادرة عن وزارة الثقافة ـ 1970 حوارية الزمن الأخير أيضاً وزارة الثقافة ــ 1972 القيد البشري إصدار وزارة الثقافة ـ 1978 قمر لعرس السوسنة إصدار دار المسيرة ـ 1980 أربعون الرماد إصدار اتحاد الكتَّاب العرب ـــ 1992 مهرجان الأقوال إصدار دار أرواد ـــ 1997 وسأختار من هذه الدواوين ديوان ـ أربعون الرماد ـ لنخوض في تفاصيل الكلمة وروعة الصور الشعرية والتلاعب باللغة وترويضها وصولاً إلى اكتمال المشهد الشعري.**

أما في مجال الرواية فقدَّم لمكتباتنا خمس روايات هي حسب تاريخ إصدارها : دمشق الجميلة صادرة عن اتحاد الكتَّاب العرب ـ 1976 الخيول صادرة عن وزارة الثقافة 1976 ثم أعيد طباعتها في دار الحصار ـ 1992 الأوباش صادرة عن وزارة الثقافة ــ 1981 تفاح الشيطان صادرة عن دار الأهالي ـ 1988 فردوس الجنون صادرة عن اتحاد الكتاب العرب ـــ 1996 إضافة إلى روايتين للفتيان الأولى بعنوان حكاية من دمشق صادرة عن وزارة الثقافة 1975 والثانية بعنوان السيف المرصود صادرة عن وزارة الثقافة ـــ 1979 وسأتناول رواية فردوس الجنون في هذا المقال.

وفي مجال المسرح قدَّم الأديب أحمد يوسف داود مسرحيتين الأولى بعنوان الخطا التي تنحدر إصدار اتحاد الكتاب العرب 1972 والثانية بعنوان مالكو يخترق تدمر إصدار اتحاد

* شاعر وباحث من سورية.

الكتاب العرب ـ 1980 وسأتحدث عنها باختصار.

وفي مجال التأريخ صدر للأديب عن وزارة الثقافة كتابين الأول بعنوان سيرة المجاهد سعيد العاص في العالم 1990 والثاني بعنوان الميراث العظيم إصدار دار المستقبل في العام 191 وسنتناول أهم ما جاء فيه.

أمّا في مجال النقد فقد صدر للأديب عن وزارة الثقافة في العام 1980 كتاب لغة الشعر الذي يعتبره بعض النقاد مرجعاً أساسياً في نقد الشعر وسنتجول بين أزهاره علّنا نتذكر قواعد النقد وطرق النقد (النقد ما له وما عليه من وجهة الأديب أحمد داود).

طبعاً هذا فضلاً عن مئات المقالات الثقافية التي نشرت في أكثر من دورية محلية أو عربية إضافة إلى عدد منها جمعها الأديب في كتاب أوراق مشاكسة إصدار اتحاد الكتاب العرب في العام 2001 وهي مجموعة من المقالات المتنوعة في الفكر والأدب وسوف نأتي على أهم النقاط التي ضمّنها صفحات الكتاب التي في رأيي الشخصي تلخص واقع الحال الذي يعصف بالثقافة وبالأدب وبالفكر في السنوات الأخيرة من القرن العشرين وحتى الآن!

**ـ مولده ونشأته:**

ولد الأديب أحمد يوسف داود في قرية تخلة التابعة لمنطقة الدريكيش عام 1945 وقرية تخلة قرية صغيرة نوعاً ما، تغفو على رابية تطل على وادي يتعرّج بين عدّة تلال باتجاه الغرب. تلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي في الدريكيش، ثم درّس في دار المعلمين بحمص وتخرّج منها عام 1963، وعمل في التعليم الابتدائي حتى عام 1970 حيث تخرّج من الجامعة قسم اللغة العربية وآدابها فعمل مدرساً في الثانويات ثم انتقل إلى وزارة الإعلام حيث عمل فيها بين 1979، وآخر العام 2005 حيث أحيل على التقاعد. وسوف نأتي على بعض نتاجات الأديب أحمد يوسف داود مع الاعتراف المسبق مني شخصياً بعجزي عن الإحاطة بتلك الإبداعات:

**ـ في الشعر:**

لقد بدأ الأديب أحمد داود كغيره من الكتاب بالشعر وهذا ليس مذمّة أو انتقاصاً فالشعر كالماء الذي يشق طريقه بسهولة بين حجارة الجبل الراسخ ليسيل عذباً رقراقاً دونما تدخّل أو منّة من أحد. وقد كتب وهو في سن الحادية عشرة قصيدة عن الحرية، وفي عام 1963 نشر في مجلة حمصية محلية خمس قصائد واستمر في نشر إبداعاته فكان له غير نص شعري ينتمي إلى قصيدة النثر في غير دورية ثقافية عربية وكان آخر ما نشره ديوان شعري بعنوان مهرجان الأقوال.

إذا جاز لنا أن نستعير المصطلحات التنظيرية التي يتناولها فن التصوير من حيث تصنيفه في عدّة مدارس أو اتجاهات فنية أهمها الكلاسيكية والرومانتيكية والتعبيرية والسريالية فإنه يمكننا القول أن الأديب أحمد يوسف داود قد خاض في عباب تلك الاتجاهات وكان سباحاً ماهراً استطاع بكل حرفية واقتدار أن يوجه دفة الشعر والصراع مع الأمواج وترويضها وصولاً إلى شاطئ القصيدة بأمان. ذلك أنه يغترف من رؤيته للعالم وللإنسان والموجودات بأنواعها من معين الخارج منعكساً على داخلها أو بعبارة أخرى فإن صور الأشياء والكائنات المحيطة بها وما بينها من علاقات تنشئ حوارات صامتة أو أحداث تنسكب على مرآة نفس الشاعر وهذه النفس التي يترسب فيها وينبثق منها عالم من الذكريات والأحلام والرؤى الكامنة

فيما وراء الوعي ومن الأفكار والتأملات الواعية فيخرجها في بنية وتشكيلات شعرية جمالية. ولئن كان الشاعر يستخدم كثيراً من المفردات الرومانسية ويستقي من ينبوع المدرسة الرومانسية أخيلة وصوراً كلية أو جزئية فإن من التبسيط الذي يفتقد الدقة والعمق بأن نقول بأن الشاعر أحمد داود شاعر رومانسي بالمعنى الشائع ذلك لأن روّاد هذه المدرسة وأبناءها يستمدون وحيهم من الطبيعة المجرّدة ومما وراء العالم الميتافيزيقي في حين يستقي شاعرنا مادته الشعرية من نبع الواقع الإنسان ثم يعيده (الواقع) خلقاً آخر بعد صهره في بوتقة أحاسيسه وتصوّراته. ومما قيل على غلاف ديوانه "أربعون الرماد" اقتبس: تدمج رؤيا الشاعر في قصائد هذا الكتاب بين اليأس والحلم والحزن والفرح وتحاول أن تبصر فرح الأرض وفرح الجسد من داخل خراب الجسد وخراب العالم وتعبّر في بعض ومضاتها عن الثقة بالإنسان وبالعالم، وعبر لغة بسيطة وشفافة يقترح من خلالها الشاعر صوره وعوالمه ويقترب بوساطتها من أجزاء القصيدة العربية الحديثة، والقصائد ذات مستوى فني تندغم فيه الصورة الشعرية بالإيقاعات والإيحاءات المتنوعة داخل لون من القص الملحمي الجديد".

وإذا خرجنا من دائرة التنظير إلى التطبيق بحثاً عن شواهد العزف على وتر منفرد في بنية النص ودلالاته تبينت لنا رؤية الشاعر النابعة من عالمه الداخلي واستغراقه في هواجسه التي تشبه الكوابيس أحياناً مفعمة بالحزن الذي يبلغ حدّ المرارة والإحباط:

**وإذا، نخب سامية**
**الآن أجمعها من كلام عتيقٍ**
**وأجلس في أربعين الرماد على**
**عرش مملكة من هزائم...**
**أجلس في كوكب من دم العاشقين**
**وأحصي كوابيس من أرقٍ**
**وأحاول ترتيبها في الخراب**
**وسامية الآن ليست ترش نجوماً على غرفتي**
**أو تعلّق لي قمراً من حكاياتها.. ص72**

ولو تجولنا في حدائق الديوان وبين أزهاره وأوراقه لوجدناه مفعماً بعبارات الحزن والقلق ومشتقات كل منها أو مرادفاتها إذ نجد هذه المفردات في مستهل القصيدة أو في خواتمها كما في إحدى قصائد الديوان بعنوان "حلم عن خديجة" وهي قصيدة مليئة بالمشاعر والأحاسيس، ثم تلتفت في إلفة الحزن ـ فما زالت الساعة الآن منتصف الحزن إلا قليلاً ـ أفرغت روحي من الحزن ـ وخديجة قد أفردت حزنها ـ والساعة الآن رابعة الحزن إلا قليلاً ـ تغطي انهيارات شيء تهشّم في الروح... إلخ (إلى أن يقول في نفس القصيدة من الديوان نفسه) :

**السلام لقلبي**
**عشقنا طفولتها**
**والسلام لهذا الردى**
**عبر عصر من الحزن تأتيك لحظة حبٌ**
**وهاهي تقتل.. لا فائدة!! ص32**

الوحدة والسأم قرينان في النفس المرهفة المكبّلة بقيود المجتمع القاسي والواقع الذي ينوء بكلكله الكئيب على الصدور المتطلعة إلى إشراقة شعاع ضوء في كهف العتمة والمتشوقة إلى انبثاق عالم جديد.. عالم أوحد.. عالم إنسان لا يُستغل من أخيه الإنسان ولا تهضم حقوقه.. عالم مليء بالحرية بعيداً عن القيود الظالمة. هذه الهموم توقظ جمر الرماد الخابي بين الضلوع وتشعل شمعة فتسيل قطرات حزينة. وهكذا كما ذكرنا قبل قليل يكثر الشاعر من كلمات الحزن والقلق والسأم ومرادفاتها ونعوتها التي

تعبّر عن الحيرة والاضطراب فتتلوّن بالقتام مع كلمات الوحدة والألم والجرح والدمع فتتحوّل إلى معزوفة مأساوية متناغمة الألحان والأصداء:

**الذي فارق الآن أسراره**

**وانتهى فلعة من زبد**

**كان ميراثه حرية في الحصار**

**وإطلاله أغنية في جسد**

**كان بين شموس حكاياته يتألف مستوحشاً**

**وعصورٌ ـ مضت أو تجيء ـ تغادره..**

**النوم يسرقه**

**عنكبوت من الحزن يمتصه عند آخر شمسٍ**

**ويلقيه تحت كوابيس مفرداً**

**ثم، في لحظة الموت، ينشر ظل قيامته. ص37**

واعتقد جازماً أننا لو حاولنا فتح أبواب الكلمات والصور الشعرية وما فيها من وقع موسيقي وعزف على أوتار الروح وعذاباتها لطال المقال حتى وصل إلى نقطة العجز عن المتابعة، ولكن سنكتفي بهذا القدر القليل القليل عن شاعرٍ لا يمكنه الصيام عن الشعر!

**ـ الرواية:**

ربما أنه من أهم ما يبهج المثقف ـ وهو قارئ قبل كل شيء ــ أن يجد في نفسه استمرارية القدرة على الكشف والاكتشاف في كل ما يقرأه أو يطّلع عليه بالرغم من وجود بعض الكتابات التي تحبط نفس القارئ وتقتل فيها هذه الرغبة وهذه الاستمرارية. وعوداً على بدء فإن قراءتي لرواية فردوس الجنون للأديب أحمد داود قد أشعلت في نفسي ناراً فخلّصتني من شوائبي ودفعت بي إلى الروائي لأوسّع من مداركي ومعارفي وأكتشف ما يمكن اكتشافه من واقع مليء بالمتناقضات والأسرار.

لم يأتِ الأديب أحمد داود بروايته من فراغ إذ أن شخصيات الرواية ومواقفها ومستوى الحركة فيها مما يصادفه الإنسان العادي في أرجاء الوطن العربي الكبير استطاعت العين الفاحصة للأديب أحمد داود أن تلتقطه وتصوره وترسمه وتدققه فكانت فردوس الجنون سمفونية بنت بيئتها وعصرها حيث هناك ما هو أقسى من الجنون والانتحاء إنه الموت المستمر.. الموت عجزاً عن الإفصاح لمن شاهد وعرف وعانى ويظلّ كذلك بين الناس حتى يجد مخرجاً ما أو لا يجد!

لقد ابتعد الروائي أحمد داود عن التقليد العام للرواية من خلال تعدّد موضوعات روايته (فردوس الجنون) وتشعّبها وتسلسلها إذ بنى ذلك على أساس أفعال بعض الشخصيات المحورية فيها ثم السير مع هذه الشخصيات عبر فواصل فنية ووقفات جعلت من القصص المتقطعة التي تدور حول التحولات لمصائر الشخصيات أسلوباً جديداً في العمل الروائي. تبدأ رواية (فردوس الجنون) من خارج النص، من مقدمة حملت عنوان "بيان الأبطال" وقد ذُيّل بتوقيع (سرحان) تلكَ الشخصية المموّهة الغريبة التي تهيمن بشكلٍ واضح وأخّاذ في إيحائه على الشخصيات الأخرى في الرواية بعد أن يفاجئنا الأديب أحمد داود بتغييب هذه الشخصية ـ بالتقدير إلى الشخصية الثانية (بليغ) التي يتفوّق حضورها على شخصية (سرحان) التي تعدُّ الشخصية الأولى في العمل الروائي.

نتبيّن فكرة "فردوس الجنون" من خلال رصد بطل الرواية (بليغ) والتحوّلات الهامة التي تتعرّض لها شخصيته وهو الهارب من السجن بمعونة أحد رجال الشرطة، والداخل إلى سجنٍ أوسع حيث ينتهي إلى عوالم لا تستقرّ على ملامح بشرية مباشرة إذ يلتقي في هروبه (سرحاناً) بمحض المصادفة ـ والتي يكشف القارئ لاحقاً

بأنها لم تكن كذلك بل إنه لقاء مدبر بدقة ـ ويقود سرحان بليغاً إلى شجرته الغريبة التي تشكل بيته أو عالمه الخاص، ذلك العالم الصغير في مساحته الكبيرة بما يوحي إليه، لأن العديد من المنطلقات الحسّاسة في الرواية تبدأ منه وتنتهي إليه.. هذا المكان يتعرّف فيه (بليغ) على مجموعة غريبة ومثيرة من الأصدقاء فيبني معهم أغرب العلاقات الإنسانية التي تحمله إلى أمكنةٍ وأحداث وشخصيات ومواقفَ يكون لها الأثر الكبير في تغيير نمط شخصيته وتقوده إلى ممارسات في أجواء مختلفة عنه ليُظهر لنا الروائي أحمد داود بالنتيجة أن بطله يعاني من أزمة (سيزيف) وصخرته الأسطورية المعروفة التي تتشكل عند (بليغ) في حياته المليئة بالمفاجآت الصعبة التي تبقيه أسيراً لهذه الصخرة، هذا فضلاً عن الأبعاد المزدوجة لدلالات بعض الشخوص (الدكتور والضابط الذي هو أخ بليغ - الأمّ المزورة ـ ليلى والطفلة التي تفارق الحياة.. إلخ) وحتى حياة (بليغ) في (بيروت) وممارسته لأكثر الأعمال تناقضاً فيما بينها.. فما العلاقة بين العمل السياسي الثوري المحموم والعمل المهين في ملهىً ليلي؟! هذا إضافة إلى الانطباعات الشخصية الملغّزة التي تمرّ به وهو يختلف نفسياً مع الزمن الذي يحيا فيه وعبرَ أكثر من دلالةٍ فكرية وفنية..

إن أهم ما يميز رواية (فردوس الجنون) هو نجاحها في خلقِ جوٍ ينطلق من آلامٍ إنسانية بسيطة عبرَ الكثير من الأحداث والتعبيرات إلى أعقد العلاقات الغرائبية التي تمتدُّ في الكثير من تصوراتها إلى الوهم بأعمق دلالاته وتصوراته، كما أن في الرواية أفكاراً كثيرة لا يتمكن القارئ العادي من العثور عليها بشكل يسير ومباشرٍ ولا تخاطب قارئاً ضحلاً لأنها تبني عالماً يضجّ بالأسئلة، ومما يحتّم على القارئ ـ أن يتدخل بأي شكلٍ من الأشكال للإجابة على تلك الأسئلة وفك الاشتباك بين علاقات الرواية المختلفة. وبما أننا تحدثنا عن بدايات الأديب أحمد داود الشعرية وعلو كعبه في هذا المجال فلا بدّ وأن يسخّر تلك الموهبة وذاك الإبداع في عمله الروائي وربما أن رواية (فردوس الجنون) قد استفادت من لغته الشعرية لإنجاح فكرة التحليق بالإيحاء والانطلاق إلى موسيقى الدلالة بشقيها الجمالي والموضوعي.

**ـ المسرح:**

يمكننا القول إن الأديب أحمد يوسف داود قد استثمر ما لديه من خبرة وبراعة في مجال الشعر وفي مجال القص في موضوع المسرح فقد وردت أكثر من صورة شعرية في مسرحيته التي عنونها "الخطا التي تتحدر" والتي أعيدت طباعتها في دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع العام 2008 بمناسبة احتفالية دمشق عاصمة للثقافة. وسأتناول بشكل موجز في تلك المسرحية ثلاث حالات للمرأة في المسرحية من خلال إحدى النسوة العاملات في خان الحارث والتي تدعى (زيزة) ثم انتقل إلى (أسباريا) كبرى كاهنات الإله يرحبول التدمير وأخيراً (ليديا) صاحبة الحارث.

المرأة الطامحة للرجل والساعية دوماً إليه والتي لا ترتضي بديلاً عنه حتى لو كانت أمها على فراش الموت فيها هي ليديا صاحبة الحارث التي ترك كل شيء من أجلها تطلب منه إنهاء علاقتها معه أو السفر معها لأن والدتها على فراش الموت. ولم يشأ الحارث أن يرافقها فتذهب وحيدة وتتركه لليأس والحزن والحسرة والندامة على عمر قضاه معها. فها هو يبث مالكو حزنه وأسفه على ذلك:

**مالكو:** كنت تبكي. هل حدث لليديا شيء؟

**الحارث:** نعم.. قررت أن تتركني.

**مالكو:** تتركك؟! بعد خمسة عشرة عاماً من الحياة المشتركة. تتركك؟ ماذا تظن هذه المرأة؟

**الحارث:** لقد قالت هذا وطلبت مني أن أبيع أملاكي كلها وأسافر معها إلى مدينتها لأن أنها تريد أن تموت هناك.

**مالكو:** وماذا قلت لها؟

**الحارث:** لا أستطيع طبعاً.. لقد قضيت عمراً في هذا الخان وأنت لا أكاد أميّز نفسي عن محتوياته.. إلى آخر الحديث...

أمّا زيزة التي يفاجئها وجود مالكو عند الحارث فتحاول أن تستعيد معه قصة سابقة عن الحب والزواج.. زيزة التي تعمل في الخان يشتم رائحتها جميع الرجال في الخان لا تتورع عن محاولتها إشعال النار في هشيم العلاقة مع مالكو وهذا ما يظهر في حواراتهما المتكررة في أكثر من مشهد في المسرحية:

**زيزة:** هل تشتهيني حقاً؟ (يرتبك ثم يهمّ بتقبيلها ثانية) لا.. لا لم أعنِ هذا.. أنت تعلم أنني سأكون لك حينما تريد.. ولكن.

**مالكو:** ولكن ماذا؟ لا شيء يستطيع أن يعيدني إلى الحياة العادية.. ولو كنت أرغب في أن أعيش كما يعيشون لما رضيت أن أكون إلا صاحب حانة..

**زيزة:** أنت فيلسوف أبداً..

**مالكو:** فيلسوف من النوع المفلس..

**زيزة:** وهذا ما يجعلني أحبك فأنت لي وحدي.

**مالكو:** ما هي نتيجة كل هذه الثرثرة في اعتقادك؟

**زيزة:** أذهب معك حيث تريد وأصبح زوجتك.

هذا البوح الواضح للمشاعر الدفينة في قلب زيزة رغم قدرتها على الاجتماع بأكثر من رجل في الليلة الواحدة هو ما يجعلنا ندرك سعي المرأة الدائم إلى امتلاك رجل واحد تجعله ملكاً لها.. لها فقط.

أمّا النوع الثالث الذي رسمه الأديب أحمد يوسف داود في مسرحيته فتمثل في إسباريا تلك الراهبة التي قضت قسماً من حياتها في خدمة المعبد التي لم تكن تثق تمام الثقة بجدوى وفاعلية تلك الخدمة فها هي تراود مالكو مع عدم معرفتها به بعد أن ازداد الظمأ في عروقها للرجل:

**مالكو:** إنني لن أعبد إلاّ الإله الذي يطعمني..

**إسباريا:** وهل تفعل إن أطعمتك؟

**مالكو:** يصعد نحوها. اسمعي أيتها المرأة، منذ لحظات أوشكت أن أغفو (يمسكها من ساعدها) ولقد رأيت في ذلك ألواناً في حلوة.. وكانت هناك أرضية قزحية فارغة من قذارة عالمك هذا. لقد جئت إلى هناك لأفرغ من تلك الضجّة التي تحاول تزييف تدمر أمام إمبراطور روما.. ولست مستعداً لسماع السخافات عن الآلهة.. أفهمت أيتها المرأة؟

**إسباريا:** أكمل أيها الرجل.. إن حديثك رائع.

**مالكو:** لماذا لا تتركين المعبد؟

**إسباريا:** أنا أحب المدن والضجيج كثيراً.

**مالكو:** أنت امرأة ولو كان لك رجل لأراك مدائن ليست في حسبانك..

**إسباريا:** أوه.. وه يا لك من رجل!! (ينظر في عينيها يتبادلان نظرة ثم ينحني عليها وقبّلها) أوه.. وه.. لا..

**مالكو:** بل جربي الحب أيتها المرأة (يحملها ويمضي بها إلى الداخل) وبالعودة إلى ليديا صاحبة الحارث التي تركته لأجل موت أنها فهاهي هي تعود إلى الخان وتسأل عن الحارث وتسرّ لمالكو أنها تحبه وأن لا

شيء على الأرض يعادل الرجل في حياتها لكنها تصاب بالذهول بعد أن يخبرها مالكو أنهم ألقوا القبض على الحارث بتهمة باطلة وهي قتل الإمبراطور.

**التاريخ:**

ومما جاء على صدر الكتاب الصادر عن دار المستقبل بعنوان "الميراث العظيم" والذي اشتغل عليه الأديب أحمد يوسف داود ما يربو على عشر سنوات اقتبس "الميراث العظيم.. إعادة بناء المنجز الحضاري العربي بين الألف الرابع قبل الميلاد وظهور الإسلام" والكتاب من الحجم الكبير ويربو على 450 صفحة مقسّمة على عدّة فصول. يتناول في مدخل الكتاب العرب ونظرية المركزية الأوروبية ثم في الفصل الأول يتحدث عن السلالة العاقلة من الوحشية إلى التحضر: إن التجمّع القطيعي الذي ستفرض الضرورات وجوده كحالة نمطية سوف يكون مضطراً لترتيب أموره على أساس عدم هدر الغلال المقطوفة وعدم التفريط بما يزيد عن حاجة الأكل من حيوانات الصيد الحية، أي أن مسألة تخزين الغلال ومسألة استئناس الحيوانات ستوضعان موضع التنفيذ بصورة عملية وبحكم الضرورة. وسيكون الضامنون الحيويون على رأس تجمعاتهم هم الدافعين لتحقيق ذلك والمنظمين إجراءاته. وفي مرحلة من اتساع الاستئناس سيجد التجمع نفسه معنياً بتربية قطعانه الحيوانية الصغيرة وهذا ما سيدخل البشر في مرحلة يصبحون فيها منتجين ليجد هذا التجمع نفسه وقد أصبح مالكاً. وفي الفصل الثاني الدائرة الحضارية العظيمة ـ قضايا منهجية ـ يغوص الأديب في أصل التاريخ العربي ويتساءل من هم العرب ثم يوضح ذلك بالقول: العرب هم صيغة وجود بشري تاريخي متنوع، لكنه في تنوعه متمايز ومتواتر التطور الواحد عضوياً في الزمان والمكان من الوجهات اللغوية والاعتقادية والبنائية الاجتماعية فالمصيرية.. وقد تمايزت تلك الصيغة من الوجود بفعل الصدور البدئي عن أصل مشترك ـ ثقافي واجتماعي وجغرافي.. إلخ ـ الفصل الثالث ويتضمن النمط الاعتقادي العربي القديم وفيه يتناول أسس التفكير وكيفيات التعبير عن الألوهة والخلق الإلهي فيوضّح أن الطقوس ومقتضياتها بما هي توكيد مخصوص لديمومة الارتباط بجوهر قانون الخلق الإلهي لا تستهدف الإله المتعالي أو الألوهة بذاتها وإنما تستهدف المبادئ المولجة بتسيير الوجود أو تستهدف مظاهر تجليات القدرة في الكون المخلوق. أما الفصل الرابع فيتناول اللغة العربية ـ الوجود الحي المستمر في الزمان والمكان ـ ومما ورد في هذا الفصل يبيّن لنا الباحث أن ظهور المسيحية وظهور الإسلام مع ما ترافق في كل منهما بسيادة لهجة عربية كبيرة أظهرت أهمية المعتقد في هندسة بنيان العربية بالمعنى الواسع الذي نراه لمدلول هذه اللغة. وأن اعتماد شكل كتابة ما سواء أكانت مصرية أو سومرية/ بابلية أو كنعانية سورية لم يكن يلغي إمكانية التفاهم بمختلف لهجات "المجموع اللهجي" في كل بقاع الدائرة الحضارية العربية. وفي الفصل الخامس يتناول الباحث الترتيب البنائي للمجتمعات العربية القديمة فالدولة من وجهة نظر الباحث هي منجز إنساني فرضه اشتراط مخصوص في طبيعة الوجود البشري ذاته وعلى اعتبار أن هذا المنجز وسيلة من وسائل المحافظة على البقاء وهي ككل المنجزات الإنسانية تحمل ما هو خيّر بالقدر الذي تحمل فيه ما هو شرير فهي كينية فوقية تعبير الحدود الخصوصية لديالكتيك وجود المجتمع المخصوص في شروطه المعاينة. وفي الفصل

السادس يتحدث الباحث عن أصول الظاهرة اليهودية والدين اليهودي فيرى أن أول تعارض بين فكرة الله عند العرب وبين ربوبية يهوه عند اليهوديين هو أن هذا الأخير تبدأ طقوسه إثر اختياره فحسب كضامن لعقد خلف قبلي فهو إذاً ليس معبوداً في الأصل بسبب الإيمان بكلية قدرته الخالقة وإنما قد استخدم من قبل العشائر التي اختارته كضامن من أجل تنفيذ غاية دنيوية بسيطة ومحددة هي اقتحام أرض معينة لإيجاد ملاذ حيوي فيها يقي العشائر المتحالفة شر الهلاك جوعاً في صحراء قاحلة هي سيناء. ويتحدث الباحث أحمد داود في الختام عن السبي البابلي وأصول التوراة. ويحتاج كتاب الميراث العظيم إلى الكثير من القراءات والمراجعات لانتزاع ما بين السطور من حقائق تاريخية تغني الفكر وتجعله أكثر توهّجاً.

**ـ النقد:**

من المعروف عن الشاعر والأديب أحمد داود أنه من النقاد القلائل في سورية لا بل والوطن العربي الذي لا يساوم في مجال النقد. وقد تفاجئك طيبته والضحكة التي لا تفارق وجهه طالما أن الحديث بينك وبينه للإمتاع والمؤانسة أمّا إذا تجاوز ذلك ودخلت معه في مجال الحديث عن النقد الأدبي فهو من النقاد القلائل الذي يضعون العلاقات الشخصية جانباً عندما يتعلق الأمر بعملية النقد. ولعل كتابه الصادر عن وزارة الثقافة في العام 1981 بعنوان "لغة الشعر" يعتبر مرجعاً غنياً بالأفكار والمعلومات القيّمة والتي تشكل لبنة أساسية في عمليات النقد وخاصة نقد الشعر طالما أن الشعر من وجهة نظره هو من أكثر ألوان الفنون شيوعاً لأنه أكثرها قدرة على التعبير لاحتوائه على الموسيقى والحركة والصورة والفكر والرغبة والإحساس والانفعال وربما من هنا جاءت التراتيل الدينية الشعرية في كل الديانات الوثنية والسماوية.

وإذا ما تجولنا بين صفحات الكتاب فإننا نجد فيه الكثير الكثير من الأفكار والخبرات التي عالجها الأديب أحمد داود بكل شفافية وصدق من خلال رصده لحركة النقد منذ القديم وحتى الآن ولو بشكل مختصر أحياناً.

في البداية تحدث عن منطق القصيدة القديمة وعلاقتها بالتطور الاجتماعي فأبرز في هذا المجال أن جملة الكتابات والمؤلفات التي سجلها العرب في العصور التالية تقتصر على إبراز الأحداث التي تناقلوا أخبارها شفاهاً والتي يلعب فيها الخيال دوراً كبيراً على الأرجح، مع سرد لأشهر الحكايات المتداولة. وربما كان للوضع الاقتصادي وللعلاقات الداخلية التي مرّت بها القبائل العربية في الجزيرة العربية الأثر الكبير إذ انتقلت تلك القبائل من مرحلة المشاعية بصورة متفاوتة مع الأخذ بعين الاعتبار أن إطلاق كلمة قبائل لا تعني بالضرورة اقتصاداً رعوياً بل يعني مرحلة من ترسيخ العلاقات الاجتماعية على أساس السيطرة البطريركية إلى جانب العصبية القائمة على الأنساب والتي لم تكن تشتد إلاّ إذا توافر العامل الاقتصادي المباشر. ص25.

ما يهمنا من هذه المرحلة هو القصيدة ودلالتها التاريخية حيث يركز الناقد داود على أن الشعر العربي كان في تلك المرحلة غنائياً وكان الشاعر ينشد أشعاره وغالباً ما جاءت في قالب مسرحي. ومن المعلوم أن كلمة ينشد تعطينا الدلالة على العلاقة القوية بين الشعر والغناء وربما أثرت طريقة حياة البدوي التي تعتمد على التنقل بين الصحاري والبوادي في خيال الشاعر وكانت بمثابة المرتع الخصب لذلك الخيال حيث

لا حاجة للتعقيد لا في التعبير ولا في السلوك ولا في الاعتقاد. وهكذا ظلّت الموسيقا الشعرية لدى الجاهلي محتفظة برتابتها وبساطتها بحكم العلاقة الديالكتيكية بين الإنسان والمحيط الذي يعيش فيه!

يأتي الأديب أحمد في هذا الفصل من الكتاب على توصيف القصيدة في تلك المرحلة من مراحل الشعر العربي فيبرز خصوصية تجربة الشاعر وأثر علاقاته القبلية ونوازعه الذاتية وطريقة معرفته للحياة وللطبيعة بكل ما فيها من صدق وعفوية.

فيرى أن مضمونها اقتصر على الوقوف على الأطلال ووصف محاسن الحبيبة ووصف الهموم والمشقات التي تعترض حياة الشاعر ثم الفخر والاعتزاز والحكمة وما إلى ذلك.

ينتقل بعد هذا الأديب أحمد داود ليتحدث عن الاغتراب في التراث ليؤكد أن الاهتمام بالتراث قد برز منذ اصطدامنا بأوروبا الاستعمارية كنوع من رد الفعل على تحديها الحضاري لكن هذا الاهتمام بقي أثيراً في مضامينه وطرائقه التعبيرية أيام الجاهلية حتى العصر العباسي حيث شهد الشعر تجديداً واسعاً في طرائق الصياغة التعبيرية على يد أصحاب مدرسة البديع وأبي تمام.. كما شهد محاولات جادة للتخلّص من نمطية القصيدة مبتعداً عن المضامين التي شهدها الشعر في العصر الجاهلي ومما يؤكد هذا شعراء تلك المرحلة كشعر أبو النواس وأبو العتاهية وابن الرومي وغيرهم. أما البطولة في الشعر العربي فقد كان للأسطورة والخرافة سطوتها التي لا يمكن تجاهل أثرها إذ احتلت حيزاً من تفكير الإنسان القديم.. لكن الإنسان المعاصر الذي شهد الثورة الصناعية والمعرفية والتطور التكنولوجي المذهل قد ابتعد في تفكيره عن ذلك بعد أن بات العلم هو المفسّر الوحيد لحقائق الحياة ومظاهر الكون المختلفة. ومن خلال سرد طويل وعذب ينقلنا الأديب أحمد داود في هذا المجال من البطولة في الشعر الجاهلي والحديث عن الفارس وعن السيف والرمح وشيخ العشيرة إلى الملك أو الخليفة أو قائد الجند في العصر الأموي والعباسي.

إن التطور المعرفي يفرض على الشعر العربي تعديلاً جذرياً في مفهوم البطل كما ورثناها في السيَر الشعبية ليعيده تحديداً إلى الصراعات في القرن العشرين وإلى القيم المنبثقة عن تلك الصراعات. وفيما يتعلق بحركة الحداثة الشعرية فيرى الأديب أحمد داود أن الشاعر الحديث الأصيل هو الذي يستطيع عبر البناء الدرامي لقصيدته أن يصل بالقارئ إلى أقصى حدود التوتر والتحريض عبر الموسيقى المتزاوجة مع التعبير الشعري والتصوير والفكرة في القصيدة. ص143.

وفيما يتعلق بطريقة قراءة الشعر الحديث يرى الشاعر والروائي أحمد داود أهمية امتلاك القارئ حساسية القدرة على الاستمتاع مما يمكنه من اكتشاف عناصر الجودة في أي نص يقرأه مع الأخذ بعين الاعتبار ما يحويه ذلك النص من قدرة على النفوذ والاختراق إن جاز التعبير لمشاعر وأحاسيس القارئ وربما تأتي عملية النقد من خلال تلك العلاقة القائمة بين القارئ والنص.

أما فيما يتعلق بالنتاجات الأدبية العربية الراهنة فيرى الأديب أحمد أنها عبارة عن نماذج مستغلقة ومنغلقة وخاصة في الشعر مبرراً ذلك باعتمادها على الإفراط في التجريبية اللغوية مما يلغي معها إمكانية التواصل والإيصال. ص147.

مهما حاولنا التوسّع في محتويات الكتاب فإننا نبقى عاجزين عن امتلاك القدرة على

الإحاطة بكل مراميه ومضامينه إذ يعتبر هذا الكتاب (لغة الشعر) بمثابة المرجع الهام الذي قلَّ نظيره في عالم النقد الأدبي وربما أنه لم يأخذ حقه لدى المشتغلين في المجال الأدبي.

مهمة الإحاطة بعالم الأديب أحمد يوسف داود الأدبي مهمة صعبة نشفق من تبعاتها إذ لا تحتاج إلى أشهر فقط بل إلى سنوات من أجل تتبع آثار خطواته على تلك الدروب التي رسمها بجده واجتهاده ومتابعته لكل ما ينشر سواء أكان يستحق المتابعة أم لا ولا بدّ من أن تحتفظ له تلك الدروب بتلك الآثار التي لن تستطيع ذوائب الحداثة مهما تبدّلت مقوماتها من أن تمحوها !!

□□

# رجـــــالٌ تكــــبرُ الأوطانُ فيهم

❑ مصطفى عبد الله عثمان*

تُعاندني الحياةُ
فلا أبالي
ويُتعبُني الزمانُ
فلا أُساءُ

وأنهلُ مِنْ عيون الأرض
عشقاً
ويحملني
إلى الحق انتماءُ
تُراودني القصائدُ باشتهاءٍ
ويدفعني إلى الحب
اشتهاءُ

أصادقُ مَنْ أراهُ
وفي عهدٍ
ويُؤذيني التصنعُ
والرياءُ

رأيتُ الناسَ
بالآمالِ تحيا
ويقهرُها مع الظلمِ الشقاءُ*

تكدُّ مع الصباح
فكلُّ كفٍ
كوجهِ الأرضِ
تمشقهُ السماءُ

يُعانقُها الغَمام
بطوق وردٍ
ويرويها
بخَمرتهِ الشتاءُ

قلوبُ الناسِ في وطني
شموعٌ
تُضيءُ لنا الدروبَ
كما نشاءُ

* شاعر سوري.

تجودُ على الحياةِ
بكلِّ لونٍ
ويحملها
إلى الفرحِ النّماءُ
فتُعطي عمرَها للأرضِ حتى
يُذوِّبها
ويُحييها العطاءُ

تكالبتْ الضباعُ على بلادي
بكلِّ مطامعِ الأعداءِ
جاؤوا

تُحاصرُ مَنْ تراهُ
يفيضُ خيراً
ويدفَعُها إلى النهب
الخَواءُ

عواصفُ تضربُ الأوطانَ
غدراً
فتهزمها
ويُلهِمُنا الفِداءُ

وأشباهُ الرجالِ
بكلِّ عصرٍ
تُعرِّيها
المبادئُ والوفاءُ

تصدعت النفوسُ
فلا أمانٌ
إذا الإنسان
أفسَدَهُ الثراءُ

يذودُ الحر
عن دربِ المعالي
لتنتصرَ الحياةُ
كما يشاءُ

ويلهو الوغدُ
في أوهامِ مجدٍ
ويسكنهُ التسولُ
والبغاءُ

فقلبُ الحرِ
يملؤهُ يقينٌ
وقلبُ الوغدِ
يحكمهُ الفناءُ

رجالٌ تكبرُ الأوطانُ فيهم
فترفعها
ويأتلقُ السناءُ

وترتفعُ الجباهُ
إلى سماءٍ

تغارُ الشمسُ منها

والسماءُ

تسابَقَ في بناء الفجرِ

شعبٌ

تجسَّدَ في تَوحُّدِهِ البقاءُ

يفيض على البلادِ

بما تَمنَّتْ

لتنتصرَ الأخوةُ

والإخاءُ

وتأتيها المواسمُ باشتياقٍ

كثغر الورد

ندَّاهُ المساءُ

وتحتشدُ الفصولُ ..

فكلُّ فصلٍ

أتى للشامِ

يحملهُ الولاءُ

□□

# أغدو بخوراً

□ آمال شلهوب*

لماذا.. كلما اقتربتُ منك..

تبتعد المسافات؟!

لماذا.. أجثو فوق ترابك..

فتحرقني..؟!

وتمزقني الذاكرة..

اشتياقاً دائماً إليك.

............

حروف اسمكَ التي تشبهني

تلملم أجزائي المتناثرة

ترتفع بي نحو سمائك

على صفحات نجومك المتألقة..!

أدوّنها بدمي..!

............

أخاف سحب الشتاء

فأرتمي فيها

أعود مبعثرة بين حبات المطر

لأهبط فصلاً مرعباً

على صدرك الترابي

وحين يعود الصيف سريعاً

إلى شواطئ حبكَ

أرسو.. سفينة عشقٍ

في مياهك الزرقاء.

أعانق صخور الأبجدية

التي علّمتني حروفها.

أسرق خلايا جسدي

أتسلل في الظلام..

لألتقي بك*

............

ولأنك المعبود يا وطني

سألحق بكَ..

أجثو قربكَ

على ظمأ اشتياقي

أغدو بخوراً لحَفَنَاتِ ترابك

---

* شاعرة سورية.

إثم التكرار
أيتها الزاحفة بآثامك
من خلف محيطات الظلام
ستبكين طوال الليل
طوال النهار
وفي عينيك يتقد الجمر
من نفطنا...
نطفئ سعيرك
كي لا تلتهمي أجنتك... والأحفاد
وَضَعتِ السماء
ورفعتِ الأرض
تربَّعت فوق...
وتسلّطت بأفاع تجحد القداسة.
يا من تدّعين الحداثة..!
لم ولن تكوني.. إلا مخاتلة
في التاريخ الملّوع
بإثم التكرار

.............

بدمائنا
ننزع كل خمار
نعرّي الخطاة
جحافلك تعصّر بطيات الجنادل
وبصولجان عزتنا
نزلزل عرشك الهشيم.
وعلى ارتعاد الجبال
يهبط الآثمون
فوق البحار الناضبة.

.............

نجتاز آلاف الأميال لندوس حطامك
وعند أبوابنا
ننفض غبارك عن نعالنا
نرميها خارجاً
لندخل حفاة..
كي لا تتدنس سورية المقدسة.

□□

# ابـتهالات للغـيمة القادمـــــــــة

□ إبراهيم عباس ياسين *

وجهك الفجرُ..

وعيناكِ احتفالاتُ المطرْ

واسمُكِ السرُّ الذي ينحلُّ في أوردة الغيم...

وأعراق الشجرْ

غابة من سُنْدس الأشعارِ عيناكِ،

يداكِ اللغة الأولى على البرِّ،

وأهواكِ كما يشتاقُ دوريٌّ..

- إذا ضاقت به الأرضُ -

لأعراس السفرْ

أو كما ينشقّ، فوقَ الليل، للعشاقِ كوكبْ.

يا التي تأتي إلى عينيَّ كالحلم الإلهيِّ..

وتذهبْ!

لكِ - لو شئتِ - الأناشيدُ التي تخضرُّ كالبحر...

لك الشعرُ، لك النثرُ،

اشتعالُ القمر الفضيِّ، والأفقُ المقصّبْ

شهقة الروح، انشطارُ القلب كالنهرِ،

وليْ منكِ غدٌ يأتي على غير انتظارْ

أنتِ - يا سيدتي - فاكهة الضوء..

وميلادُ النهارْ

وأنا القلبُ الذي يخفقُ

في صدر المدى العاري..

وفي جوع القفارْ

وكلانا ذاهبٌ في حيرة الوقتِ،

كلانا طاعنٌ في حكمةِ النيران والموتِ،

ويا.. يا أيها الليلُ الذي ساحاتهُ

تزدحمُ الآنَ براياتِ الردى..

ما أطولكْ!

وعلينا كلما ضاقت بنا الأيامُ..

واسْوَدّ الفلكْ

أن نُداري موتنا الناريّ بالصمتِ،

سيأتي زمنٌ آخرُ للحلم - تقولينَ -

* شاعر من سورية.

وننسى أننا كنا وأشباح الدجى في مُعْتَرَكْ
قلتُ: لا بدّ لهذي الروح من أفقٍ..
ومن عشقٍ خرابٍ لكي تنتصرَ الروحُ،
فهل أنتِ معي الآنَ؟
- معكْ..
هاتِ لي حريتي، أقصدُ إنسانيّتي،
كي أتبعكْ
مثلما يتبعني الظلّ على أرصفة الجرح...
- خُذي شمسي وظلي
وردةَ الأسرار. ما يأتي به الغيبُ.
خذي أسفار شعري
واتركي لي قمراً يسكبُ في عينيكِ...
أحلامَ المحبّين،
اتركي لي خاتَمَ الفضّةِ في إصبعكِ الأيسرِ،
عطرَ الليل في شَعْرِكِ،
والنّايَ الذي يسكنُ في صوتكِ،
كي أنسى الأساطيرَ التي تتركني كالطيرِ...
مصلوباً على أسوارِ منفايَ
بلا أرضٍ.. بلا بيتٍ.. وأهلٍ..
فأنا مُرْتهنٌ، في هذه الساعةِ،
للنارِ التي تقتاتُ من أشلاء ليلي.

* * *

لك - يا سيدتي - أني أصلّي
كي تظلّي غيمة تخضرُّ بالأضواء..
في بيداء عمري
كوكباً يرمي أغاني الفرح المنسيّ..
في صمتِ المدى!
أن تكوني موطناً للروح،
نبضاً في شراييني، وللصوت الصدى
قمراً يُؤنسُ أحلامي
فلا تذهبُ أيامي سُدى
مثلما تذهبُ في الريح المواويلُ..
وتنهدُّ الليالي
هاأنا الآنَ أناديك وأدعوك: تعالي!
ربما يرتدّ عن أبوابنا القتلُ،
وقد تنكفئُ النيرانُ. يرمي ليلهُ الليلُ.
وينسى زمنَ القتل القتيلُ!
ولقد ينهضُ فجرٌ من رماد الزمن المرّ،
وتندى وردةُ العمر الذي مرّ بلا عُمْرٍ،
تعالي.. انكشفتْ كل الأساطيرِ.. تعرّتْ نجمةُ السرّ.
ولا أدري أأنت المرأةُ - الحلمُ؟ أم الحلمُ الذي يأخذُ
شكلَ امرأةٍ تولدُ من خاصرةِ الغيم؟ وهل أنت النداءُ

التائهُ الأصداء؟ أم أغنيتي العذراءُ واللحنُ الجميلُ؟

وهل الدربُ إلى عينيكِ ـ يا زنبقة القلب ـ

"طويلٌ أم يطولُ"؟!

ليس سراً أننا أسرى المواعيد التي تذبلُ في النسيانِ،

أو يمتصّها الصمتُ الثقيلُ!

هاهو الوقتُ البدائي يعودُ الآنَ..

كي يقتل فينا آخر الآمالِ،

أو يتركنا نبكي على أمسٍ لنا

يعلو أغانينا الذهولُ

فتعالي قبل أن تشربنا الصحراءُ..

كالظلِّ، تعالي ربما يُبْعثُ في عصرِ الضلالاتِ رسولُ!

□□

# أحلام راحلة

علي معروف *

جانبتني السنين و هي عجافٌ ⠀⠀ و استخفَّت بما وددت الفصولُ*

و استبدتْ بيَ الليالي و أودى ⠀⠀ بالأماني زمانُهُنَّ الطويل

لُذْت بالشعر فالقريضُ كثيرٌ ⠀⠀ و الشريدُ الطعينُ فيه قليل

ليت جرحي القَديم أغمضَ عينيـ ⠀⠀ ـه و أغضى فؤادُه المشغول

يوم سامحت و استقضت حناناً ⠀⠀ و امتطيتُ اليراعَ و هو كَبيل

ليس شعراً ذاك الذي يعتريه ⠀⠀ من سوى أهله غريبٌ دخيل

إنّما الشعرُ ما يغنّي دياراً ⠀⠀ كل ما في الديار هذي أصيل

ويحَهُ المرء يبتغي كلَ شيء ⠀⠀ و اللُبانات للجميع تزول

يا بياني ذَرِ الرُؤى تتجلّى ⠀⠀ مُكثِرُ العَثْر في البيان العَجول

صَوِّبِ الوقعَ و اتَّئدْ لا تُعجلْ ⠀⠀ بالتأنّي و الوضوح الوصول

مَرْعمري على محطّة حلمي ⠀⠀ حينَ أومى بساعديه القُفُول

---

* شاعر سوري

لُعبةٌ سابَقَ الرغَابَ هواها ... في ميادينَ شوطُها لا يطول

كل نجم يُضيء أفقاً و يَمضي ... مُنتهاه كسابقيهِ الأفول

يُورِقُ الغصنُ ثم يثمر حيناً ... ثم يأتي على جَنَاهُ الذبول

خَابَ دهرٌ يُشقي ويُسعدُ ما طَا ... لَ و يمضي مولِّياً و يَزول

و الورى في مَسرَّةٍ و شُجونٍ ... ضَحكٌ يُبهِجُ الورى و عَويل

دَارُنا دارَ قُلعةٍ و عبورِ ... و انتقالٍ دوامَها مُستحيل

و الأماني بلوغهُن سرابٌ ... و المنايَا تميل حيث نميل

و الرؤى تتّقي و تُخفِضُ صوتاً ... حينما تلتقي القصورَ والطلُول

إنما إن خلت و طابَ هواها ... ترفعُ الصَوت عَالياً و تقُول:

صانعُ الشيء صاغه بيديهِ ... وَ هوَ عمّا يَصُوغُه مسؤولُ

□□

# من أوراق القلب

□ ريما المحمد *

## (1)
## اعـــــتذار

من أجل كلماتك عشقت اللغة..
ولأجل عينيك الحائرتين..
عشقت علامات الاستفهام..؟؟
لأجل عبير أسرارك أحببت التأمل فيك..
ولأجل حبات الندى التي تقطر من جبينك..
تمنّيت أن أكون أوّل من يلتقطها..
من أجل براءة وجهك..
اشتقت أن أكون أمّك الحنون..
وحضنك الدافئ!
ولكن - يا طفلي الحبيب الأوحد -
لا أقوى على شيء من ذلك..
فكل الطرقات التي تحملني إليك مقطوعة..
ومسوّرة بالأسلاك الشائكة..
وحرّاس الفضيلة يصادرون الأشواق
وإن كانت بريئة..
ودعاة (الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر)
يمنعون الأمهات
من حق احتضان أطفالهن..
والآباء المقدسون على قناعة تامة..
بأن النظر في عيون من نحبّ..
خطيئة مميتة..
فاعذرني إن كانت لا أستطيع احتضانك..*
واعذرني أيضاً..
إن تجاهلت نظرات الحزن والأسى..
في أعماق عينيك الحائرتين..
وأغمضت عينيّ عن متاعب قلبك..
وأشواق روحك..
ربما كانت (عيناك قدري)
لكن قدَري أيضاً..
أن أكون أمّاً بلا طفل
فهل تعذرني حقاً؟!

---

* شاعرة من سورية.

## (2)

# اشتياق

اشتقت إليك..

أيها القريب.. البعيد..

والممكن.. المستحيل!

أراك أمامي.. ولا أراك..

على مرمى يدي.. ولست ملكي..

لا أستطيع أن أسمعك آهاتي ولا أنّات روحي..

ولا تستطيع أن تستمع إلى صرخات قلبي..

أو تمسح بيديك الحانيتين دموع عيني..

فلا أنت أنت.. وأنا لست أنا..

إنني ضائعة بين قدَرَين،

وممزقة بين ضميرين:

(ضمير المتكلم.. وضمير المخاطبة..)

وتعذبني يا صديقي الأسئلة:

لماذا لا أكون (أناك)؟

ولماذا لا تكون (أناي)؟

و(المحبة لا تصدق بين اثنين..

حتى ينادي أحدهما للآخر: يا أنا)*؟!

لماذا نحيا أسرى الألم ورهائن الخوف؟

ولماذا نستبدل وجوهنا بالأقنعة؟

أين تكمن الحقيقة؟

وأين يتجلّى الصدق؟

من هي أنا؟

ومن هو أنت؟

و"أيّنا منّا أنا"؟**

لكنني أعلم أنك محكوم بأن تبقى (أنت)..

مع انتشار كل الزيف من حولك،

وأنا ملزمة أن لا أكون سواي..

مع كل ما في داخلي من صراع وتناقضات،

لأننا ـ يا صاحبي ـ

وبالرغم من كل هذا الزيف..

وبالرغم من كل هذه التناقضات..

لا نقوى إلا أن نكون (نحن) روحاً واحدة

أما الآخرون فهم الجحيم دائماً.***

---

* ابن عربي

** محمود درويش.

*** سارتر.

## (3)

## حب!!

حب!

كلمة صغيرة كبرعم ورد..

كبيرة كصخرة شوق.

واسعة كالبحور والمحيطات..

وشاهقة كأعالي السموات!

حبٌ!

كلمة بريئة كالطفولة..

فاتنة كالأساطير.

ومقدّسة كالآلهة!

بها نولد.. وفي جنّاتها نعيش..

وندخل نارها بنفوس مطمئنّة..

راضية.. مرضيّة..

كما لو أن نيرانها المقدّسة..

بَرْدٌ وسلام على قلوبنا العاشقة!

من أجلها نكتب أشعارنا..

وننشد أغنياتنا..

ومن أجلها نموت أيضاً!

فلا نعلم في أيّ حب نولد..

وفي أي حب نموت..

وفي أيّ حب سنُبعث من موتنا مرة أخرى!

حب!

في البدء كانت هذه الكلمة..

باسمها انبسطت الأرض.. وارتفعت السموات..

وتلألأت النجوم كالمصابيح..

وباسمها ـ أيضاً ـ استوى الخالق على العرش..

قبل أن يأتي على الإنسان "حينٌ من الدهر"..

تتحوّل فيه الوجوه إلى أقنعة..

والابتسامات إلى حبائل صيد..

والقلوب إلى حجارة.

أستميحك العذر يا سيدي الحب!

فباسمك بات يورق الزيف ويزدهر الخداع..

وعلى اسمك راحت تنتشر الخيانات..

وتُرتَكب المجازر..

وفي ليالينا الموبوءة عادت تتصارع الأهواء..

وتنتصر الرغبات..

وباسمك أيضاً تحولت الينابيع إلى مستنقعات..

نغوص فيها في وحل شهواتنا..!

لقد هاجرت الأغنيات.. وانتحرت القصائد..

والكلمات تشوهت فصارت رديئة.. رديئة!

فمـا أفظـع أن نكتـشف الـزيف في ابتـسامات البراءة..

وما أبشع أن نتغنّى باسمك..

في أزمنة البؤس والرداءة!

فلتَنْهَضْ ـ يا سيدي الحب ـ

من رمادك المقدّس كطائر الأسطورة..

ولتخفق في فضاءات أرواحنا..

بالطيب والغفران والمحبة..

أنقذنا ـ يا سيدي ـ ممن سَطَوْا..

على خزائن أحلامنا..

وراحوا يبيعون بالمزاد ممتلكات قلوبنا..

خُذْنا إليك من سواد أيامنا..

واغسلنا من وحول شهواتنا..

وأرجعنا إلى جناتك الأولى

أنقياء كالنار..

أبرياء كحبات المطر!

□□

# أم الحضارة ..
# موطن الشهداء

□ دولة العباس *

مات الحياء .. وغاض ماءُ وجوههمْ     وتبلّد الإحساس بالأشياء..!!

ما همهمْ إمّا تمزّق شعبنا     أو صارت الأطفال كالأشلاء..!!

ما همُهمْ إما تقلّب أهلُنا بالنار     وهُمُ.. بثلجهمْ.. والماء..!!

* * *

قل كيف أحتمل الفجيعةَ في دمي..     ودمي أتونُ مواجعٍ وبُكاء

الحبُ يقتلُ نفسه في موطني     بمصالح الأغراب والأعداء

أين المحبةُ.. أين عطرُ زمانها..؟     هل مات عطر الحب في أبنائي..؟!

من علّم الأبناءَ أن يتقاتلوا     وهُمُ بُناةُ الحب والإيخاء..!!

قتلٌ هنا.. وهناك مجزرةٌ وما     غير المذابح في ضحىً.. ومساء..؟!

/الوحش/ أرفع قيمة من أنفسٍ     مجبولةٍ بالحقد، والبغضاء..!!

ياويحهم.. ذبحوا الطفولةَ والندى     ومواسمَ الأفراح في أرجائي..

---

* شاعرة سورية.

رُحمى عصافير الجنان فدمعكمْ عطرُ الجنّان، ومورد الشهداءِ
رُحمى لكلّ الأبرياء بشعبنا.. ولكلّ جنديٍّ، وكلّ فدائي..

* * *

واللاعبون هناك في أحقادهمْ يتآمرون عليّ دون حياءِ..
يا ويلهمْ من ربهمْ فلكمْ أذوا شعبي وأقلقوا راحتي... وهنائي..
أذناب أفعى.. لا مثيلَ لسمّها.. في الفتك والإرهاب والإيذاءِ
يا ربّ ما ذنب الشعوب وقد غدتْ مرصودةً... بالحيّة الرقطاء..؟!

* * *

كيف السبيلُ إلى الخلاص من الأذى من سمِّ أفعى الحقد والعملاء..؟

* * *

ما غير توحيد الصفوف، ورصّها من أجل من ضحّى من الأبناءِ
من أجل سوريّا السيادة والعُلا أُمُّ الحضارة... موطن الشهداء..!!

□□

# لا عيد في حمص هذا العام

□ غادة اليوسف *

في حمص عيد؟؟!!!

الله أكبرُ.. الله أكبر..

الله أكبرُ الله أكبرْ

لا.. آ.. إلهَ إلا الله...

منْ يستجيب؟؟

مؤمنٌ..

أمْ شاعرٌ..

أمْ راكعٌ..

أمْ قاتلٌ..

أم الشرور المُزمنة؟!

* * *

عيدٌ؟!

وتتجدلُ الدماءُ على

هلال المئذنة

عيدٌ؟!

تضرّجَ بالنوّاحِ

وبالجراح

تكوّرُ الغصّاتُ في التكبير

والتهليلِ

ثمّ تُهيلها كفُّ العويلْ

فوق الشوارع

والدروبِ المُثخَنةْ *

* * *

هل ضاع صوتك يا بلالُ (1)

في شهقة الفجر القتيلْ؟

منْ باع شدْوَ ملائك الرحمن فيهِ

---

* شاعرة سورية.

(1) بلال مؤذّن الرسول (ص).

بصرخةٍ

من طعنةٍ

تقطّرت من مديةٍ

بدمًا ملوّنة؟

في حمص تُنكرنا الجوامعُ

والكنائسُ

والبيوتُ المؤمنةْ

في حمص

تشكونا الحجارةُ.. يا نسيب[2]

وقد قست بسوادها..

بيضُ القلوبْ

* * *

في حمص عيد؟؟!!

لا غيرَ هذا القفر في ساحاتنا

لا غير هذا الرملْ

لا طبلة السّحّار

لا.. مزمار..

لا رقصَ الخيولْ..

لا عرسَ، لا زغرودةٌ......

..............................

..............................

دمعُ الثكالى في القفار تصبُّهُ

بوريدها المقطوع

في عرس الشهيدْ

لا لحن، لا أهزوجة

غير المراثي

خطها وقعُ الوعيدْ

* * *

في حمص عيد؟!

أرجوحة

يذوي على هزّاتها الحلم الوليدْ

* * *

أمّاهُ..

أين أساوري..

شالي..

وفستاني الجميلْ؟؟

من غال في قيثارتي فرح النشيد؟

---

[2] نسيب عريضة شاعر حمصي مات في المهجر، وأوصى أن يُدفن في حمص: عد بي إلى حمص ولو حشو الكفن واجعل ضريحي منم حجار سود.

من أطفأ القنديلَ؟؟

يا ااااااااااااااااااإيلْ

.............هاج العويلْ..

أطفئ حنينك للحجارةِ يا نسيبْ

وطناهُ...

ما أحلى الرحيلْ!..

أطفئْ

فكلّ موالفٍ أمسى غريبْ..

لم يبق في الخلاّنِ سكرانٌ

ونشوانٌ

ولا في ألحان ألحانٌ

وندمانٌ

ولا عرّيشة الميماس تغري

شادنَ الكاساتِ تلغي

الفارق الحمصيّ

بين رصانةٍ وولدنةْ

* * *

أطفئ لهيب الأغنيات

واسمعْ وجيبَ الصمتِ في قلق العروقْ

يسري على الدبلانِ

والشجر العتيق

أطفئ حنينك للحجارة

يا أسيرَ البعد والشوق المعاند

والحنين..

ما عاد في رعشاتها حضنٌ لفيض السوسنة

* * *

أطفئ..

مهرُ الفيلة صار في سوق الحريق

يجرّ جثّة صُبحه صوب التخوم الموحلة

نبع القوافي جفّ من لفح اللهيب

وغدا النحيب

ترتيلةً للمرحلةْ

ركبوا على متن الشرور وهلّلوا

من كلّ أنحاء الرذيلة أقبلوا

ليعيّدوا

في دوحة الميماس

وسط المقتلةْ

* * *

في حمص عيد؟!

هل منْ جنونٍ يحسنُ التأويل في هذا الفناء؟!

غصّت بنا الغصّاتُ حين تباعدتْ

عن مرفأ اللقيا الدروبْ

قد أقفر النادي، وغاب الأصدقاء:

لا لهفةً حرّى لبيت الجدّة المطمور في

أشلاء ذاكرة الطفولة يا رنا ([3])

آه ولا شمسيّة العشّاق تكفي لاحتضان نثارنا

آهٍ.. صفاء*

ميسونُ تمضغُ حزنَها

وتُفرقِعُ الضحكاتِ في وجه ادّعاءاتِ الفضيلة والوقار

غيداء*.. أين تَخابُث الأطفالِ في عينيك

أين تنافس الألوان في أهداب شالات الأنوثةِ

في مساء الغوطة* الغنّاءِ؟

قفرٌ..

فلا قمرٌ* تُشعُّ على النديّ بلحنها الفضّيّ

في يدها القلم..

لا سمرٌ* تمدّ الظلّ قافيةً على تعب العيون

لا غادة* تهمي سحائب عطرها سرداً

تنسّك في مسوح الشيطنة..

لا راتب الحلاق* ينضو موسَهُ

مُشذباً ذقنَ النصوص المقفلة

ضجرانَ من قصيدةٍ دعيّةٍ، مُكبّلة

يخفي ارتباكاً من خيال صبيةٍ مُدلعنة

لا نهضة المسّوح* تجمع ما تشتت

من وريقات الزمان قشيبةً ملوّنة

فيحيك في منواله منديلَ حبٍّ ماسحاً

عن خدّها ما شفه وأحزنهُ

يا ناعماً* بين التصوّف

غائباً بين التأمّل..

حاضراً وسط احتراق الفحم والحانات

والروح الرهيفة في الليالي المحزنةْ..

هل من لفيفٍ بعدما زرع الغرابُ نعيبه في المئذنة؟!

حزّ السؤال بدمعه عنقَ اليقين فأثخنه..

يا حمص هل من عودةٍ

تمحو المسافة وافتراق الأحصنة؟

يا حمص سوق الموت، سردابُ المتاهةِ

والبضاعةُ، وافرة:

موت بجبة ناسكٍ

موت بعملة فاسقٍ

موتٌ بخوذة ثائرٍ

موتٌ بسقطة عاثر

موتٌ برتبة عاهرٍ

---

([3]) رنا أتاسي، صفاء شلبي، قمر صبري الجاسم، ميسون جنيات، سمر علوش، غيداء أو غادة اليوسف، راتب الحلاق، عطية مسوح عبد الكريم الناعم... الخ أدباء حمامصة مزقت حبال ودادهم سواطير مباغتة...

موتٌ بطلقة غادرٍ
موتٌ بلقمة حائرٍ
ضلّ الرّغيف بحلمهِ، وضللهُ
موتٌ يقاتل موتَهُ
بخدعةٍ مُؤوّلةْ
يا حمص، يا صنّاجة البلدان..
هل مزّقتكِ الريحُ
أمْ قد حرّقتْ خديك لسعات اللهيب؟
يا حمص، هل من شيءْ
هل منْ شيءْ...
هل من شيءْ
في اللاشيء؟!!!
كلّ من في البال يبكي
مثل طفلٍ ضيّعتْهُ يدُ الحنان الليّنةْ
فلتقفلي يا حمص أدراج النساء الذائبات
بعطرهنّ
الذاهبات لوحشة الليل الطويل
تاهت رسائلُ عشقهنّ
ضاعت عناوين الأحبّة في متاهات الدروب

طغت البذاءة فوق طهر الأبجدية
ما عاد يحمل وزرها حرفٌ
وغاض الشعر في عقلٍ تشبّع بالجحيم
يزهو على ورد البراءة باجتراح شروره
جفّت ينابيع الوداد
ما عاد يطفئ ماؤها ثأراً
ما عاد نهر الحبّ يعبأ باحتمالات الورود
يا حمص هل من عودةٍ
هل صحوةٌ للصبح يصهل بالضياء وبالطيوب؟
أم كوّة البركان تزفر ظلمة الزمن الكئيب؟
أطفئ حنينك يا غريب..
في حمص تشكونا الحجارة يا نسيبُ
وقد قستْ بسوادها بيضُ القلوب
ما من ضريحٍ يشتهي سُكنى القفار المحزنةْ
ثاراتها..
في قمقم الحقد القديم
مقيمة... مستوطنة..

□□

# حافياً كان... البيلسان

□ هيثم علي *

هبيني الأمانْ....

ومرّي على خفقةِ القلبِ برداً

ومرّي سلاماً

وشدّي جراحي بمنديلكِ المخمليِّ

لعلّ جراحي تصيرُ نجوماً

وتزهرُ قبل فواتِ الأوانْ

هبيني الأمانْ...

فما كنتِ يوماً صقيعاً، لأخلعَ جلدي

وأهربَ من بردِ عصرِ الجليدِ

إلى اللامكانْ

وما كنتِ يوماً لهيباً، لأعلنَ أنّي

خلعتُ زماني الذي يرتديني

وأصبحتُ خلفَ حدودِ الزّمانْ

هبيني الأمانْ...

فأنتِ إذا تمسكُ الشّوكَ بين يديها

يصيرُ كما تشتهي أقحوانْ

وأنتِ إذا تعجنُ الرّملَ بين يديها

تحوّل خبزاً...

وصار الحصى غابةً من جمانْ

فما سرُّ كفّيكِ؟!

إنّ يديكِ يدا مريم حينَ هزّتْ إليها...

"فهزّي إليك بجذعِ" الجبالِ

ليسّاقطَ المجدُ، والخصبُ، والعنفوانْ

حفاةً تسيرُ إليكِ السّفوحُ

بألوانها الزّاهياتِ

وتطلبُ بعضَ رضاكِ الفصولُ

ويزهرُ في غير موعده البيلسانْ

هبيني الأمانْ...

إلى أين تمضي بنا الرّيحُ جهراً؟!

ونحن الذين لجمنا الرّياحَ، وقلنا:

هنا موطنُ الغارِ، والنّارِ، والسّنديانْ

---

* شاعر من سورية.

بمنديل قدّيسةٍ زمّليني...
بمنديل أمّي الذي كان سفحاً
من الياسمينِ الموشّى
بما يشبهُ الأرجوانْ
بأسرار ليلةٍ ترقرقُ من ثغره العذبِ
أحلى الحكايا
أعيدي إلى اللّيلِ ضوءَ النّجومِ
وضوءَ الصّبايا
وسرَّ الحكاياتِ بين الوجوهِ
وبين المرايا
فأنتِ الزّمانُ... وأنتِ المكانْ
وراءكِ تمشي الأزاهيرُ مثنى
وتحبو الضّفافُ على ركبتيها ابتهالاً
وتحكي الأزاهير كلّ اللغات
بعطرٍ شفيفٍ
فما حاجةُ الرّوحِ بعدُ... إلى ترجُمان؟!
على جمر أعنابها اليومَ تمشي الكرومُ
إلى مطلقٍ من صفاءٍ بعيدِ رأتهُ الدّوالي
وتسفحُ خمرَ العصورِ الدّنانْ
فلا تتركيني وحيداً على ضفّة الخوفِ
أبكي كطفلٍ
ولا تطلقي للشّجون العِنانْ
فأنتِ وأمّي... ولستِ سواها
إذا أظلم الكونُ يوماً
أطلّ على غربتي الفرقدانْ
لأجلكِ يستيقظُ الوردُ كلَّ صباحٍ
وتمشي الزّنابقُ خلفَ الصّبايا حفاةً
كأنّ الجمالَ يزفُّ الجمالَ
وتحكي العيونُ... ويعيا اللسان
وتدنو الكواكبُ منكِ قليلاً لتقبسَ ضوءاً
وعقداً فريداً تصيرُ النّجومُ بجيدِ الحسانْ
وتشدو العصافيرُ ما لم نقلهُ
لأنّ الذي لم يُقَلْ بعدُ أحلى
وباسمكِ... يُفتتحُ المهرجان

□□

# المفتاح

□ محمد حاج صالح *

قبل القصة التي حدثت معي منذ عدة أيام اعتدت النظر بريبة إلى لعب المفتاح السحرية .

أعلم أن المفاتيح صنعت للأبواب والخزانات والبيوت والمؤسسات وسواها .

لكن هناك من يفتح باب الجنة أو باب النار ، ومن يفتح قلوب العشاق ومن يغلق القلوب.

ومن يربط خيطاً بمفتاح كبير بعد أن يفتح صفحات القرآن على سورة ياسين ، ويتلو دعوات لكشف الأسرار فإذا مادار القرآن ؛ أعطى برهاناً لنجاح أو لفشل أو للعثور على سرقة واكتشاف الفاعل.

هناك مفتاح لأرقام الحسابات السرية لتخزين أموال الأثرياء؛ الذين يسرقون الأقوات وهذا المفتاح محمي بشفرة أو code كرمز للرصيد ، وهناك من يفتح الله على وجهه في الدنيا ولا يدري أحد ماهو مصيره في الآخرة ، وهناك مفتاح الحاسوب ، مفاتيح يصعب حصرها.

هذه المفاتيح لم أعرها اهتماماً فيما مضى؛ لكن ما حدث معي جعلني أعطي اهتماما أكبر للمفتاح.

* * * * *

استيقظت متعباً بعد سهرة طويلة ، لم أشرب كحولاً منذ مدة ، كأس العرق الوحيدة التي شربتها مع ثلة من الأصدقاء؛ جعلتني في حالة نشوة وألق وبقي تأثيرها حتى الصباح.

سقطت أشعة الشمس من نافذتي ، فركت عيني ، نهضت مثقل الأجفان. مفتاح السيارة مركونٌ على الطاولة تناولته ، نزلت لأحضر رواية نسيتها في السيارة.

رياح تهب في الخارج ، غيوم تنذر بسقوط المطر ، رجعت إلى الغرفة قرأت إلى أن حان موعد السباحة.

بعد انتهاء السباحة صحوت تماماً ، تذكرت أن الرواية ماتزال في السيارة ، بحثت عن المفتاح فلم أجده.

حاولت استرجاع خطواتي ، الأماكن التي تحركت فيها داخل المنزل فلم أفلح .

---

* قاص وروائي من سورية.

بحثت لمدة ساعة، ساعتين ، حاولت التركيز، استعادة كل ثانية منذ لحظة استيقاظي، كل ما أذكره أنني نهضت من فراشي نعساً، حملت المفتاح ثم غادرت الغرفة إلى منشر الغسيل، بدل النزول إلى السيارة، حملت ثيابي ، أدخلتها خشية المطر.عدت إلى الفراش، ثم لم أعد أذكر شيئاً، شيء ما انطفأ في عقلي فلم أتمكن من إضاءته.

طلبت سيارة إجرة وذهبت إلى العمل .

ذاكرتي تلح عليّ، للسيارة مفتاحان؛ النسخة الأولى ضاعت، لمحة سريعة عبرت ، جعلتني استعيد ذكرى فقدانها:

منذ عام في تركيا، كنا على متن الباخرة، في الطريق إلى جزر الأميرات قرب اسطنبول .

كاميرا الفيديو معلقة في رقبتي أصور بها النوارس، أتأمل طيرانها والمناظر الآسرة للبحر والجزر الخضراء.

حقيبة معلقة في كتفي، تحتوي أشياء كثيرة من بينها مفتاح السيارة، وضعتها على الكرسي، ذهبت لمراقبة النوارس عبر النافذة البحرية .

عند اقترابنا من الجزيرة أتى الدليل السياحي يطلب إلينا النزول سريعاً تجنباً للازدحام.

نسيت اصطحاب الحقيبة التي تحتوي المفتاح وأشياء أخرى، بينها هويتي الشخصية التي سببت لي إرباكاً فيما بعد، شكرت الأقدار أنّ جواز السفر بقي في الفندق .

فقدت الحقيبة، الاتصال بالشركة صاحبة البواخر الصغيرة لم يجد.

قال منظم الرحلة: في تركيا من ينسى في مكان ما غرضاً عليه أن ينساه أبداً.

ذكرني ذلك بـ سكوتلاندا عندما نسيت زوجتي حقيبة يدها في مطعم لا أذكر اسمه خلال رحلة إلى شمال سكوتلاندا، في قرية اسمها بالعربية ( حجر الجنة) وصلنا مدينة جلاسكو التي تبعد مئات الكيلومترات عندما تذكرت المحفظة .

كتبت رسالة عن فقدان المحفظة ومحتوياتها إلى مركز شرطة المدينة، رسمت مخططاً بسيطاً وذكرت داخل الرسالة :مطعم ايطالي قرب الحديقة.

وكتبت العنوان

مركز شرطة حجر الجنة

أرسلت الرسالة بالبريد العاجل.

عمي وزوجته في زيارة لنا وقمنا بالرحلة على شرفهما .

قال عمي: ما ذا تفعل ؟ أهو تخريف! المحفظة فقدت وانتهى الأمر .

في اليوم التالي قرع الباب ساعي البريد وأعطانا طرداً بريدياً عليه عدد كبير من الطوابع البريدية.

الطرد يحتوي على المحفظة وكل ما فيها دون أن يمس.

رسالة من البوليس موجهة إلينا تقول: جرت العادة أن يدفع نسبة 10٪ من قيمة المواد المفقودة لمن يعثر عليها وهذا يعود إليكم.

هذا هو اسم صاحب المطعم وعنوانه أودعت رسالة شكر للبوليس وأخرى لأصحاب المطعم مع تنفيذ المطلوب.

تساءل عمي مندهشاً: من هم أصحاب الأخلاق والعادات الحسنة والضمير الحي؟.

بعد انتهاء العمل عاودت البحث عن المفتاح، اكتشفت العشرات من الأشياء التي أحتاج إلى التخلص منها، استوقفتني دفاتر وكتب مركونة منذ زمن، أحداث أخذت الذاكرة باستعادتها، وجدت رسائل وبطاقات لأصدقاء لم ألتقهم منذ أمد بعيد، عزمت على محادثتهم والالتقاء بهم، قرأت عنواناً لأحد الكتب: عبودية الكراكيب. قلبت صفحاته سريعاً( كي تشحن نفسك بالطاقة: تخلص من الكراكيب)، وفي مقالة أخرى: ( إذا قرأت كتاباً لا تدعه في مكتبتك أعطه لآخر يقرؤه) .

عثرت على أشياء كثيرة سررت بها: صورة لأولاد خالي في البرازيل عليها إهداء منهم إلي والدتي المتوفاة منذ عشرين عاماً، وخالي الذي رحل ذات يوم وقال سيعود بعد عام؛ لكن رحيله استمر أكثر من ستين سنة إلى أن وافته المنية.

تزوج ورزق بأولاد تذكرت زيارتي له، منذ أكثر من عشرين عاماً، آن نزولي من الطائرة هرع إليَّ وأنا بين حشد من الناس ليصرخ منادياً باسمي

نظرت إلى وجه يشبه وجه أمي وخالتي، احتضنني بمحبة.

قلت له :كيف عرفتني بين هذا الحشد

قال: إنه نبض الدم ، أحسست أنك ابن أختي

نتف من ذاكرتي القديمة تتداعى أمامي، كتب وكتابات عزيزة علي، كم قلت لنفسي : إنني بحاجة إلى ترتيب أوراقي وكتبي وحاجاتي والتخلص من الكراكيب .

فكرت في محاولاتي العديدة لتنظيم الفوضى التي تعبث بي، وأنا أبحث عن المفتاح استيقظت رغبتي بالبحث عن أشياء أخرى، عن الماضي، عن ذكرياتي التي رحلت مع الماضي، لكنها ماتزال هنا ، لحظات عشتها وأخفيتها في دفاتري.

المفتاح المفقود أخذ يفتح أمامي بوابات مغلقة يقودني عبر متاهات الماضي:

صور، كاسيت تحمل معها أياماً وذكريات لحظات عشتها، أشرطة فيديو لرحلاتي الماضية ألبومات صور، سجلات لمؤتمرات علمية، أدبية، رحلات إلى البرازيل مصر الصين روسيا إسبانيا، أحداث غريبة سجلتها، حدثت في البلدان التي زرتها، الذاكرة تسترجعها حيةً كأنما تحدث الآن، كثيراً ما نسيت عما أبحث ، وأنا أرى ذاكرة الأمكنة تنبعث ، أنكشها؛ أحفر في أكداسها.

تذكرت أسلوب أحد كتاب الرواية؛ حيث تأخذه التداعيات ثم يعود إلى الموضوع الرئيسي. ثم يخرج عن الموضوع ليدخل حدثاً جديداً داخل الرواية.

لكن أين المفتاح؟

أتراها الشيخوخة أم أنَّ الذاكرة تتعثر؟

أتراها بدأت رحلة التراجع، يوم فقدت الحقيبة التي تحمل المفتاح الآخر في الباخرة التي أقلتنا إلى جزر الأميرات.

نثار من الذاكرة عن المفتاح المفقود الأول تعود:

في الطريق إلى الغابة ركبنا عربات الخيل، تحدّث الدليل السياحي عنهن، عن الأميرات السجينات، سألته ولماذا تسجن الأميرات؟

ضحك كمن يتوقع السؤال، نظر إلي نظرة العارف المقتدر:

- مات خليفتهن فقام الخليفة العثماني الجديد بإبعادهن إلى جزر الأميرات، ثم تساءل بدهاء:

- أليس هذا الخيار أفضل من قتلهن، وثانياً كي لاتقمن بحياكة المؤامرات، فلكل خليفة جديد أميرات جدد.

وجزر الأميرات هذه جزر من الجنة، ذكرتني بجزر الكناريس التي يسكنها الأسبان رغم أنها أكثر قرباً من المغرب. احتلها الأسبان، قتلوا رجالها، تزوجوا بالنساء، وصار سكانها هجيناً من الأسبان ومن نساء الجزيرة.

تذكرت الجزر التي تحولت إلى سجون حقيقية مفاتيحها مع الحراس، أرواد سجن للزعماء السوريين، وكذلك جزيرة قرب مدينة الصويرة في المغرب، وجزيرة أخرى في تركيا، ويعلم الله كم جزيرة غدت سجناً، ومضات تأتي ثم تختفي، المفتاح المفقود يسيربي نحو الماضي، يفتح أمامي وورائي عتمات الذاكرة، الواحدة تلو الأخرى:

كتب، طرق، رسائل، ركام الأشياء، ولاعات علب سيجار فارغة من أيام التدخين - الذي هجرته منذ عشر سنوات – حيث تركت صديقاً مؤذياً وممتعاً بآن؛ لكنني أعاود التدخين مرة كل عدة أشهر، حفاظاً على الود وتذكيراً بالصلات القديمة.

المفتاح أين وضعته؟ لا بد من العثور عليه، ربما بالصدفة.

أسقطت ادعائي بامتلاك ذاكرة ثاقبة، ما جرى أوقعني بالحيرة، حاولت مئات المرات دراسة خطواتي. لم أخرج من الشاليه إذاً هو في الشاليه.

أتراها حالة من اليقظة المريبة كالمشي في النوم؛ حيث يقوم الشخص ليلاً في المسير والقيام بأشياء عاقلة واعية، لكن بعد صحوه التام لا يذكر منها شيئاً. هل علي مراجعة طبيب نفسي؟

أم أتناول كأس عرق، لعلي أنام ثم أستيقظ نعساً، في حالة تماثل لحظة فقدان المفتاح؟ كررت التجربة مراراً؛ لكن ثقب الذاكرة لم يلتئم، تمنيت أن أحلم بالعثور على المفتاح، لكن الحلم لم يأت، ومازلت أبحث عن لحظة مشابهة تعود بالزمن نحو الوراء، إلى المكان الذي وضعت فيه المفتاح المفقود؛ سؤال قلق ينمو في داخلي:

أتراه ضاع كي يفتح أمامي نوافذ ماضٍ أغلقت منذ أمد بعيد، كي يضعني في مواجهة مع ذاتي، مع ذكرياتي القديمة.

□□

# رذاذ روحاني

□ عدنان رمضان *

## 1

تتراكمُ الأيامُ على كاهلهِ. حينَ يلتفتُ إلى الوراءِ، يدركُ أنَّ أموراً كثيرةً فاتتهُ. لمْ يتزوجْ. ما ثَبَتَ في عملٍ معينٍ. لمْ يحافظْ على نهجِ أبيهِ المتصوفِ الشيخ عبدِ السلام. بقيَ مكانُ أبيهِ شاغراً في إمامةِ المسجدِ و مشيخةِ الفرقةِ الصوفيةِ التي تفككتْ أوصالُها برحيله.كلُّ ما ورثهُ هو سمعةُ أبيهِ المجبولةِ بسيرته الحميدة و حوشٌ عربيٌ يسكنهُ الآن؛ تشاركهُ فيهِ والدتهُ. كما ورثَ صوتاً رخيماً لا نظيرَ لهُ، و ذاكرةً مفعمةً بعيونِ الشعرِ العربي و الفارسي و الكردي. تنطلقُ الألحانُ من عودهِ و شفتيهِ بيسرٍ و طلاوةٍ. فيبتهجُ السمعُ و البصرُ. منْ شاءتْ له الأقدارُ بحظ طيب للظفرِ بسهرةٍ معهُ؛ سرعانَ ما يحلّقُ في أجواءَ شرقيةٍ ممتعةٍ لا تبزُّها سوى حفلاتُ أُمِ كلثوم و قصائدُ عمرِ الخيام و كبارِ مطربي الفرسِ و الكردِ و الترك. مزاجهُ المتقلبُ كان يقلبُ السهرةَ إلى نكدٍ و حزنٍ وحَزنٍ إذا أثقلتْ عليه الخمرُ أو مجَّ الكثيرَ من لفافاتِ التبغِ العربي أو الملغومةِ التي يجودُ بها عليه أهلُ الكيفِ و الصبابةِ. لوثةُ الفن تملكتهُ. في بعضِ أيامِ الصحوِ النادرةِ. استطاعَ فيها أنْ يؤلفَ بعضَ الألحانِ لأغانٍ شعبيةٍ و دينيةٍ و أخرى في مجالِ الموسيقى التصويريةِ لبعضِ البرامجِ و الأفلامِ القصيرةِ. أقامَ بعضَ حلقاتِ الذكرِ و الأناشيدِ تيمناً بأيامِ والدهِ. .فحلقت به ثم نقلتهُ إلى مراتبِ المجدِ التي يحكيها بعضٌ من أقاربهِ و معارفهِ الذين يتندرون ببعضِ طرائفهِ التي أشهرُها تعاقدُهُ مع الإذاعةِ و التلفزيونِ لإقامةِ حفلٍ؛ نسيَ أنْ يذهبَ إليهِ و لمْ يستيقظْ من نوبةِ خبلهِ إلا بعدَ عدةِ أيامٍ على الرغمِ من قبضهِ لأجورِ العقدِ مقدماً .و كانتْ السببَ في تموينهِ بعددٍ محرزٍ من زجاجاتِ الخمرِ و كروزاتِ التبغِ و بعضٍ من لفافاتٍ ملغومةٍ. عيشةٌ محميٌ من غلةٍ تجودُ بها الأرضُ المؤجرةُ لأحدِ الفلاحين و أخواتهُ المتزوجاتُ و بعضٌ من معارفَ يحاولونَ رشوتَه دوماً بهدايا يُحضرونها للظفرِ بجلسةِ أنسٍ صعبةِ المنالِ.

---

* أديب سوري.

## 2

أُمُ نعسان كانتْ في منتصفِ السبعينَ من عمرِها. استهلكها الزمانُ. تتمتعُ بصوتٍ أجشَ لهُ نبرةٌ عاليةٌ زادتْ خشونتهُ بسبب الإدمانِ على التدخينِ المكثفِ؛ الذي إبتُليتْ بهِ و الذي هو السببُ المباشرُ للشجارِ الدائمِ مع ابنها الوحيدِ لتأمينِ مصروفهما و قدْ أضحيا وحيدين بعدَ وفاةِ الشيخِ و تزويج نصفِ دزينةٍ من بناتٍ غادرنَ المنزلَ باكراً، لجمالِ الصوتِ والصورةِ الموروثين من أبٍ لهُ هيبةُ الشيوخ مع جزالةٍ في التعبيرِ، بصوتٍ أخاذٍ، ومن أمٍ حباها اللهُ في صباها بصباحةِ الوجهِ و القدّ. عندما تنظرُ أم نعسان في مرآتها العتيقةِ تكادُ لا تصدقُ هذا المآل الذي وصلتهُ، و فيهِ أفتى العارفونَ: أنَّ التدخينَ سلبها النضارةَ و الحلاوةَ مخلفاً وراءهُ التجاعيدَ و القوامَ المقوسَ و صوتاً ذا حشرجةٍ غير مستساغة. حديثُها مع نعسان نادرُ الحدوثِ. أيامُ شجارهما لا حدٌ لها. و هي تلقبهُ دائماً بالمسطولِ. تحثُّهُ على كسب العيشِ. لكنه لا يردُ. في سرِّها يسكنُ حنينٌ دائمٌ لأيامِ الشيخ عبدِ السلامِ و لخيراتِ و دلالِ تلكَ الأيام؛ حين ستّتها و جعلها شيخةَ الحارةِ؛ إلى أن رزقها الله بهذا "المسطول" الذي لمْ يكملْ مشوارَ صاحبِ الجاهِ و الكراماتِ. بل دمَّر كلَ ما بناهُ لهُ. لا تزالُ تحنُ إلى حلقاتِ الذكرِ الجليلةِ السالفةِ التي أُقيمتْ في دارتها، و التي من بعدها طارت كلُ البركاتِ. ياه إنْ صوتَ الشيخِ ينبعثُ طازجاً في ذاكرتها، ليبعثَ في أوصالها رعشةَ الحنينِ المباغتةِ لأيامٍ تملأُ الخيالَ و تسعدُ البالَ. في أوقاتِ خلوتها بنفسها. تشكرُ اللهَ لأنَ البناتِ الستَ انسترنَ جميعاً. و لم يبقَ في الأحضانِ إلا نعسان، الحاضرُ جسداً، الغائبُ عقلاً. إذْ يصحو ليحدّثها دقائقَ قليلةً أو ليحرنَ عن ذلك أياماً عدةً، تبعاً لمزاجهِ المتقلبِ. أغانيهِ و صوتُ عودهِ اللذين اعتادتْ عليهما سعادةً و طرباً مع جيرانها، لم يعودا مؤثرين بها. لكنَ سطوتَهما لا تزالُ تهزُ كلَّ من ينصتُ إليهِ منَ الآخرين. أصبحَ كلُّ ذلك يحزنُها لأنهُ يُذكّرُها بماضٍ جميلٍ لا تستطيعُ استعادتَهُ مع ذلكَ الزوجِ الفريدِ المبهجِ. نعسانُ مهما فعلَ هو ولدُها المدلل. وحيدُها. أمانةُ الشيخِ الغالي. يكفيها أنها تشعرُ بوجودهِ حياً قربها. صحيحٌ أنهُ لا يخشُّ و لا ينشُّ إلا لماماً، و ممعنٌ في حرمانها أنْ تكونَ جدةً لتستمرَ بذرةُ الشيخِ في هذهِ الدنيا، لكنهُ يبقى قسمتَها و يكفيها أنْ تراهُ و تسمعَ همهماتهِ و شخيرَه و تغفرَ له زلاتِ السُكرِ و طقوسِ التبلةِ. ذلكَ أفضلُ من أي وضعٍ آخرَ. الصداعُ الشديدُ و ارتفاعُ الضغطِ كانا ملازمينِ في السنواتِ الأخيرةِ، لكنها ابتُليتْ إضافةً إلى ذلكَ بداءِ الروماتزيم الذي أعاقَ حركتَها و بالتالي زادتْ وجبةُ العلاج حبوباً جديدةً، علّها تساعدُها على استمرارِ الحياةِ. و لأن همومَ الدنيا تراكمتْ نشأ بينهما قاسمٌ مشتركٌ؛ هو متعةُ التدخينِ بكلّ أصنافهِ: المعلبُ و العربي.

كلاهما امتلك الأريحيةَ لتقاسمِ تلكَ المادةَ التي هي أهمُ من الطعامِ و الشرابِ و اللباسِ.

# 3

في لحظةِ صحوٍ تاريخيةٍ. سافرَ نعسانُ إلى العاصمةِ لتقديمِ حلقةٍ إذاعيةٍ عن الغناءِ و الموسيقى الشرقيين. و دائماً كانتْ هناك رغبةٌ لاستضافتهِ لأنهُ يصولُ و يجولُ بالسردِ التاريخي و الأمثلةِ غناءً و عزفاً و تذكيراً بالقصائدِ و الأذكارِ الدينيةِ و الصوفيةِ التي تُشجي أسماعَ الكثيرِ من المستمعين. استضافتهُ كانتْ نوعاً من المقامرةِ. في رحلتهِ الأخيرةِ إلى دمشق؛ استعانتْ أمُ نعسان باللهِ و استدعتْ ذكرى الشيخ على عجلٍ في نفسها ، عساهُ يشفعُ له أو يدركُه بدعاءٍ سماوي ؛فلعلَّ رحلتهُ تتكللُ بالفوزِ. ليعودَ بأجرهِ غانماً ، سالماً ، معافىً ،دونَ بعثرةٍ في طريقِ العودةِ أو على رفيقٍ قد يصادفُه و يبعزقُه عليه.

في غيابِ نعسان يشتدُ تواترُ مصائبِ الصداعِ المعنَّدِ على العجوزِ المتهالكةِ. يزيدُ عُصابُها. مفاصلُها تحرنُ عن الاستجابةِ لرغبتِها بالحركةِ. تتمنى بقاءَ بناتِها أو أحفادِها عندها لأطولِ فترةٍ ممكنةٍ. يكثرُ شرهُها للتدخينِ حتى أنَّ ابنتها الصغرى في زيارتِها الأخيرةِ حذَّرتها من هذا التحشيش الذي يجلبُ الربو و الجلطةِ و المصروفَ الفاضي الذي لا فائدةَ منهُ ، فهو في النهايةِ يقصفُ العمرَ. تقريعُ الابنةِ كان قاسياً. فكانَ صداعُها أكثرَ قساوةً و ربما ضغطُها أعلى من سابقاتهِ ، مما جعلَ نوباتٍ رجفانٍ لأعلى جسدِها تنتابُها بقسوةٍ ، مصحوباً بصداعٍ في قفا رأسِها لا تفلتُ منهُ إلا بعدَ تناولِ المزيدِ من المسكناتِ مع حبةِ ضغطٍ ، و تدخينِ بضعةِ سجائرَ بشراهةٍ على وجهِ السرعةِ. النوبةُ هذهِ المرةَ طالتْ. جاوزتْ وقتَ العشاءِ.استهلكتْ خلالها معظمَ مدخراتِها من بقايا علبِ التبغِ. فراحتْ تبحثُ عن احتياطي لعلهُ مخبأً في غرفةِ نعسان. فتشتْ. وجدتْ علباً متناثرةً. لمعتْ عيناها و هي تكتشفُ تحتَ مخدةِ ابنِها علبةَ تبغٍ أجنبيٍ مألوفٍ و فيها سيجارةٌ يتيمةٌ ملفوفةٌ يدوياً على الطريقةِ العربيةِ. تشممتها. الرائحةُ غريبةٌ لكنها مستساغةٌ. تتداعى رائحتُها من غرفةِ نعسان في بعضِ الأحايين التي يسلطنُ بها على عودهِ ،أو يقذفُ بشتائمهِ البذيئةِ. أشعلتْها بلهفةٍ. و طارتْ بها السعادةُ تهدهدُها بعيداً. صفا رأسُها. لانتْ مفاصلُها. اشرأبتْ رقبتُها. برقتْ عيناها. نامتْ مستذكرةً لياليها الحميمةَ معَ الشيخ عبد السلام. و هو يحضنُها. يغني لها أغنيةَ حبٍ قديمةٍ اعتاد أن يسمعها إياها فتسعدُها.كان يترنمُ بها في ليالي خلواتهما. في مدى نظراتها الزائغة حلقتْ أشكالٌ لمخلوقاتٍ نورانيةٍ ذواتِ أجنحةٍ تحومُ حولهما مشكلةً كورساً رادوداً ، تنبعثُ منه الكلماتُ و الأنغامُ و البهاءات؛ كرذاذٍ روحاني لمْ يكنْ ليألفهُ عالمُ البشرِ بعدُ.

□□

القصة ..

# بطعم السفرجل

□ هُدى الجلاّب *

يضع كأس الشاي بعنف على الطاولة، يترك وجبة فطوره ساخطاً :

- البارحة رميتُ السلام على جارنا الجديد فردّ ببرود .معه حق :سكن منذ شهور مع عروسه، ولم تدخلي منزلهما لو مرّة واحدة .

يدور حول الأريكة التي أجلس عليها واضعاً يده على جبينه المتصدع، ويردف :

- أنت امرأة مهملة .ما بكِ؟ الله أوصى بسابع جار .

أنا أقرأ في بقايا جريدة، لفّ فيها البائع المتجول عرنوس الذرة الصفراء، مقالاً مهمّاً عن انفجار إرهابي جديد:

-نعم؛ سأفعل يوماً حين يريد الله .

بنبرة ساخرة يردّ زوجي :لا أدري متى سيأتي هذا اليوم؟

يلين صوته بعض الشيء :ابتعدي قليلاً عن القصص والخيال .أعطي نفسك بعض الوقت، لتمارسي حياة طبيعية مثل بقية الناس .

يرنّ الهاتف؛ يأتيني صوت أمّي :ستقوم القيامة يا بنتي...

يتناول مفاتيح سيارته هارباً من سحنتي السمراء إلى وجوه أجمل في شوارع دمشق القديمة، يتابع مستغرباً غرقي في الصحيفة :

- ثمّ ماذا وجدت داخل فُتات هذه الورقة الصفراء؟ كنز سليمان؟ الله يكون في عونك .

قبل أن يصفق الباب المسكين :دعي كلام الجرائد ينفعك يا مدام.

صفقَ الباب بهذا العنف يصرّح كمْ هو غاضب :ما باله يا ترى؟ كلّ هذه العصبية لأنّ حضرة الجار الجديد لمْ يقابله بالأحضان؟

أراجع نفسي قليلاً :لكن يجب عليّ أن أقوم بزيارة بيت جارنا الجديد ذات يوم، ولو فنجان قهوة على السريع .

---

* قاصة من سورية.

أصرخ ممتعضة من بائع الذرة :أين بقية المقال؟ سامحك الله، لماذا لم تقص كل مقال على حدة؟ ليتك تُقدّر قيمة هذا الكلام .

-سأذهب على الفور إلى الزيارة المفروضة، علّني أقوم بشيء مفيد يرضي الله وزوجي .

***

تفتح الباب حسناء في العشرين من عمرها، وقد تدلّت خصال طويلة من شعرها الفحمي على مساحة وجهها النحيل .أحاول الانحناء كي أرى شكل وجهها وعينيها :

- أنا جارتكم في البيت المقابل.

تداري وجهها بيد، وباليد الثانية تشير تجاه غرفة الضيوف، وتخاطبني ببرود :

- تفضلي؛ أهلاً وسهلاً .

أجلس على أول مكان يصادفني، أريكة خشبية عريضة مصنوعة من الصدف .أنظر حولي والأنوثة تثرثر داخلي :الأثاث رائع، ما كنت أحسب وراء هذا الجدار العتيق كلّ هذه الفخامة، ما شاء الله !

أتأمل المكان على ضوء أصفر باهت، تبدو الغرفة باردة القلب، رغم تحف كثيرة، وشرقيات نحاسية فخمة، وتماثيل متنوعة، تملأ الزوايا، وتنمّ عن ذوق فنان .أقول في سرّي :

يا إلهي كأنّني في قصر العظم، لكن من أين تأتي هذه الرائحة البشعة؟ لا أدري عفن أو رطوبة؟ ما له الغبار مسيطر، يحتل علناً جميع السطوح، لماذا كلّ هذا الإهمال؟

تنتابني قشعريرة وأنا أتلفت حولي :يبدو المكان هادئاً كميت مُحنط، كأنّني داخل فيلم رعب أميركي، لو يرى زوجي العزيز ما أراه، لن يحاسبني على بعض تقصيري .

أتخيل منزلنا البسيط جنّة حقيقية، يبتسم رغم فقره بالأثاث، يكفي نور روحه، رائحته الحلوة ودفء ضلوعه .وأتخيل حبل الغسيل ضاحكاً ينثر عطره الرطب .

تعود جارتي الحسناء بعد دقائق، وقد غيرت ملابس نومها، لبستْ فستاناً قصيراً أحمرَ، ووضعت أقراطاً طويلة، وطلتْ شفتيها الرقيقتين بأحمر شفاه فاقع اللون .فأقول مداعبة :

- لست خطّابة؛ أعلم أنكِ متزوجة منذ ستة شهور، أليس كذلك؟

تبتسم نصف ابتسامة .فأردف بجديّة :تعالي أريد التعرف عليكِ .ولا أملك الوقت الكثير .

تسحب شعرها إلى الوراء، فأشاهد طرف وجهها متورماً أزرق :

- آسفة؛ هل ضربك زوجك؟

تسكت دقائق دون أن تجيب، أشعر بالملل، كأنّني في عزاء، فأراها تمثالاً آخر في بيت الرعب هذا.

في داخلي :كمْ تشبه التمثال الذي يقبع وراء الباب، وأرعبني حين ولوجي !ناعمة جميلة، لكنّها جامدة بطيئة، هلْ تخشى البوح؟ ربّما زوجها رجُل ظالم.

تقوم المسكينة، وهي تسأل بفتور كاد يقضي عليّ :

- كيف .. تشربين .. القهوة؟
- مرّة؛ علقم مثل هذه الأيام .

ابتسامة عريضة تكشف عن سنّها المكسور .

-يفزعني زوجها، يا إلهي هل لاعبها مصارعة؟ لا أريد أن أرى وجهه .الحمد لله أنّه غير موجود، كي لا أقسو عليه بالكلام .أتخيل حين ناداني ذات مرّة بالإشارة كي أدخل عندهم، ثمّ قال بصوت خفيض :أحتاجك .

كيف فتحتُ بابنا ودخلتُ فزعة مرتجفة.

أحدّق في صورته التي تتوسط الحائط، أحلل شخصيته من خلال ملامحه القاسية .يبدو مُعقداً، من النوع الذي لا يُناقش، ربّما كان متوتراً أثناء التقاط هذه الصورة، لكن جميع الناس باتوا متوترين هذه الأيام :ربما اقتربت الساعة كما تخبرني أمّي كلّ يوم على الهاتف بعد سماعها نشرة الأخبار الصباحية من حوادث قتل وتفجير.

بينما أفصص الأمور، صوت ارتطام قوي، جعلني انتفض واقفة :هل هو انفجار جديد؟ الله يستر، فقدنا الأمان .

اتجه دون شعور تجاه المطبخ، أرى جارتي على الأرض جسداً ينتفض مثل طير مذبوح، يحيط بها زجاج الفناجين المُتكسرة.

أنحني فوقها في محاولة لتهدئتها، لا أستطيع .

ويخرج زبد كثير من فمها الصغير المفتوح، فأفكر :يا إلهي هلْ انتحرت الآن على حظي؟ سيتهمونني بقتلها، ما لي ولهذه الزيارة المشؤومة؟

أقرفص جانبها على أرض المطبخ، بعد أن وقفتُ عن الارتجاج، أقبع قطعة أثاث لا أتحرك، كأنّ المكان انعكس على روحي، تحولتُ للحظات إلى تمثال ثالث في بيت الرعب هذا .

فجأة صاحب الصورة أمامي، كأنّه اخترق الجدار.

-لمْ أسمع صوت الباب، من أين أتيت كعفريت؟

يرفعها؛ ثمّ يحملها برفق؛ يخاطبني بهدوء غريب:عادي؛ لا تخافي، أنا اعتدت هذا الأمر .

اتبعه بصمت لا يُشبهني .وأنا أسند يدها المتدلية، يضعها على سريرها، ويجلس على الأرض، أنا أرتب حجابي الذي هرب مذهولاً عن سطح رأسي.

- زوجتي تقع بالصرع، الله لا يسامح أهلها، لمْ يخبروني عن حالتها، على الأقل كي لا أخاف، كما حصل في المرّة الأولى، حين اعتقدت أنّها تنازع، وستموت. يومها انكسر سنها، وتورم خدها...

لاهثاً :هل تذكرين يوم طلبت منك دخول بيتنا، كنت كالمجنون لا أدري ما أفعل، فتحت الباب فرأيتك .ولكنك هربت مني .

يتابع بأسى :لا تتخيلي كمْ انتابني الهلع تلك المرّة، وأنا أراها تنتفض بين يدي .

أربتُ على كتفه مواسية، أتضامن معه في بلواه، أتربع مقابله، وأنا أنظر في عينيه الصغيرتين الدامعتين .أقول داخلي :إنّ بعض الظن إثم .

أحاول تخفيف مُصابه :لابد من علاج يخفف عنها العناء .

يتأمل ملامح وجهي هنيهة .ثمّ يلج فضاء عينيّ .لتستقر نظراته هناك .وبصوت هادئ :سبحان الله لقد لمحتك مراراً، كمْ تمنيت أن أطلب منك زيارتنا، اشتهيت أصافحك والخجل كان يمنعني .

يتنهد بارتياح :لا أصدّق الآن، نحن معاً في غرفة واحدة؟ وغرفة النوم تحديداً؟ اقرصيني كي أصدق نفسي.

قلبي يحاور ذهني السميك :هاهو الجار الذي أخافك؟ يبدو مثل طفل يحتاج الرعاية والحنان .

أبتسم بود، تتغير ملامح وجهه، يميل برأسه مُبتسماً لي، يلحس شفته السفلى .ثمّ يمسك أكتافي، ويضغطهما بحرارة، فأنهض على عجل، يسحبني من يدي بعنف في محاولة غبية ووقت أغبى، يودّ تقبيل فمي، أتملّص بصعوبة من بين يديه :

- أنتَ وقح؛ لا تستحي، على الأقل خذ ظرف زوجتك المريضة بعين الاعتبار، إذا لم تراع الله الذي أوصى بسابع جار.

أركض نحو باب المنزل، أستند على التمثال وأتابع الركض، يقع التمثال الكبير عليه، وأسمع صوته يتحطم، أقول دون أسف :تستحق أكثر من ذلك أيّها اللعين .

في منزلي أفكر :ليت جارنا بني آدم حقيقي والله ما كنت لأترك زوجته وحدها أبداً، لكن الحظ الأسود يأتيها من جميع الجوانب كما يبدو .

بعد أيام سفرجلية مرّت مع ألف غصّة، وآلاف الصور المرعبة التي رأيتها وراء جدران البيت المقابل.

-سوف يحاسبك ربّ السماء، أعلم أنك لم تقومي بزيارة جيراننا، سمعت عند الحلاق أنّ عصابة دخلت بيته عنوة وضربته على رأسه .

يترك زوجي وجبة العشاء دون شبع :لا رغبة لي في الطعام .

يتابع مؤنباً :أنتِ مُتعالية، تظنين أنك فوق البشر .كأنّ العالم كلّه تحت أقدامك، استيقظي؛ أنتِ واهمة؛ أنتِ لا شيء .

أرمقه بابتسامة يائسة وهو يزيد في سيل معاتبتي جاهلاً ما بداخلي من حطام .في هامش ذهني المُتستر :لن أخبره بما حدث، لن أتفوه بحرف واحد، كي لا تجري كعادتها بعض الأمور، كما لا أشتهي .

أهزُّ رأسي الموجوع وأتابع القراءة الساكتة في جريدة مقالاً جميلاً كتبه صحفي بارع بعنوان قطعة من حياتي.

□□

# هل يخرج الحب من قبعة ساحر

□ ياسين سليماني *

**(إهداء إلى التي عرفتني عراجين اللذة والألم... إلى الرائعة ف)**

(1)

تعالي أختطفك من عالمك الذي لا لون له... وأذهب بك إلى حدود الشمسس... إلى عالمي المزهر بالألوان... تعالي يا فطيمة، نقرأ قصص الحوريات، ونخربش بأقلامنا الملونة على حيطان قريتنا الكئيبة... ونغرق في ضحكات لا حدود لها قبل أن تعود بنا نذالة الأيام إلى أرض ليس فيها إلا الخيبات.

تعالي... لأحكي لك في كل يوم قصة... لتكوني رفيقتي... أمسكي بيدي ولا تفلتيها... لا تخافي وأنت معي... ها أنا أشدّ على يدك... فلا تتركيني...

هيّا معي ندخل المنزل السحري الذي حكت لنا عنه صديقتي الفرنسية جوزلين مارك، سيتغيّر المنزل بأكمله فور تخطّينا للعتبة... وسيصبح المنزل الذي سيضمنا معاً لأول مرة منتشياً بدماء الحياة... آه... كم مرّت سنوات على هذا المكان دون أن تتنفس الحياة فيه نفساً واحداً؟!

أراك تضحكين... أأنت حقاً؟ أم أنّ الشمس قد نزلت إليّ فجأة في غفلة مني؟

(2)

تقولين لي: "أيها الشاب الحالم... حزينة جداً... فالليل يمطر في عظامي... يمطر في حلقي... ربما لأني حين انزلقت قدمي في الوحل ذات شتاء لم تمتد يد لتعينني على الوقوف...

ربما لأنهم يقولون عني مليحة العرب، تبتئس الشموس والأقمار في قريتي كلما مررت بجانب الحديقة... وتجفل البنات وأنت تراقبني من قريب بعيد...".

---

* قاص ومترجم من الجزائر.

(3)

أقول لك: "تعالي نضاجع متعة اللقاء المشهود... فما الذي يمنعنا والله والأنبياء وكل القديسين يقولون دوماً بأنه لا غالب إلا الحب... يا فطيمة... الحب في قريتنا البئيسة رحل مع آخر معاركهم التي يقولون أنها بطولية... فلم لا نقيم بطولاتنا بعيداً عن نفاقاتهم؟"

(4)

تقولين لي: "أليست أعصابك ثائرة؟ إنك لا تستطيع تصفيف نجوم السماء المبعثرة كما تخطط أنت... كما أنك لن تستطيع تغيير مجرى نهر قوانينهم على غير ما أرادوا...

يا ياسين... دع عنك أوهاماً تشيب الغربان... هؤلاء المعربدون في الليالي الداجية، أقسموا بكل أصنامهم أن يثوروا ضد كل ياسمينة تعلن ميلادها في أرضهم... وأن يسلخوا ريش كلّ بلبل فكّر عقله الصغير في الطيران بعيداً عن أجوائهم... لا يا من يحبني... قل شيئاً آخر غير أنك تحبني... حتى لا تعتقل بتهمة جاهزة مسبقاً في مكاتبهم الإرهابية...".

(5)

أقول لك: "حين أحببتك... لم أفكر أن أكون نابوليونا جديدا... ولا قصيرا من قبله أو كسرى... أنا بسيط جداً يا حبيبتي... لا... لا تغضبي هكذا... أنا بسيط جداً يا صديقتي التي أحبها كثيراً... في بلاد لا نقدر أن نمارس فيها كلمات الحب كما نشاء... يغدو العمر مسرحية هزلية على جبين الأيام..يخرجها حكام قبيلة لا يزالون جاثمين على صدر قريتنا منذ الخليقة الأولى... منذ أن كان الله وكان الشيطان... وكان آدم...".

(6)

تقولين لي: "فلسفاتك لا أفهمها... أنا البسيطة أكثر منك... إني أود أن أشرع قلبي لحب لا أعرف سواحله... وأرقص على كل حروف الأبجدية... أريد قلباً يضعني تحت جناحه ويطير بي... ولكن أنّى لي هذا... تذكّر أنك لست ساحراً يخرج من قبعته القرمزية أرانب وحمائم... وأنا لست شهرزاداً جديدة تفتن الأسماع بحلو الكلام... لا... ولست كليوباترا ثانية يمكن أن ترضى بأفعى تسمم بدنها ليقال عنها شهيدة حب... لا أيها الشاب الحالم... أنا أبسط بكثير مما يتخيل عقلك الجامح كجواد غير مروض...".

(7)

أقول لك:

أهــلاً بعينـيكِ، عمــري رهــنُ أمــرهما عيــناكِ في ليلــي المجــنون فجــران
ولـو مشى بـي علـى جمـرِ الأسـى زمـني لكــان لــي مــن ســنا عينـيك جـنحان

(8)

لم أعرف كيف خرجت من ذلك المنزل السحري... ولم أعرف أين أنت يا صديقتي...

سأتبرأ من كل كلماتي إن كانت قد سببت لك الضجر... وسأغتسل من كل ذنوبي إليك بماء المطر... أين أنت؟ قولي... فظلمة حالكة تمنعني من النظر... خذي يدي... لماذا أفلتّها؟

فما زالت أمامنا الطريق طويلة... ومازال بعيداً ذاك القمر...

□□

# قلــب الـــسماء

□ د. جرجس حوراني *

قال لي فرحا: شهر وأغادر هذه القضبان اللعينة، وأعود إليك يا عصفورتي الحلوة. وربما نستطيع أن نحتفل بعيد زواجنا العاشر.

يا له من خبر! يظلني أنني سأرقص من البهجة. أو سينبت لي جناحا بيغاسوس وأحلق في السماء باتجاه الشمس.وربما يعتقد أنه سيجدني ألبس الثوب الأحمر الذي يحبه، وسأنام على صدره، وأهمس له: مشتاقة... البيت في غيابك أشبه بصحراء قاحلة.

كل ذلك لأنه لا يعرف أن الفترة التي قضاها في السجن كانت أجمل أيام حياتي وأكثرها استقرارا ومتعة. فيها عرفت النوم بعمق والأحلام الوردية، وفيها عادت الكيلوغرامات السبعة التي خسرتها في الأشهر الثلاثة السابقة لدخوله السجن.

باختصار كان هناك فرح من نوع ما لا أستطيع أن أصفه، يعشش في خلايا قلبي. وهذا لا يعني أنني أكره هذا الرجل، وأن وجوده خلف تلك القضبان متهما بتجارة المخدرات هو ما جعلني أرتاح وأنتعش كزهرة غاردينيا، أبدا، بل إن نار حبه اضطرمت أكثر وهو هناك، وقلبي المتيم به كان يرتجف مثل قلب مراهقة في كل زيارة له، و كأنني أراه لأول مرة.الأمر الذي جعلني كثيرا ما أسأل نفسي عن هذا الكائن الصغير الذي يتربع مزهوا بنفسه، في الصدر، ويفعل بنا العجائب، أقصد القلب،وهل تختلف القلوب فيما بينها، في تركيبها الفيزيولوجي؟ وأفكر كثيرا بقلب زوجي: ما هي الخلايا التي تشكله؟ وأحيانا أشك أنه ليس قلبا بشريا بل هو قطعة من قلب السماء.

منذ أن تزوجنا رأيت فيه ما لم أره في أي رجل آخر، وربما لا يمكن لأي رجل إلا في الكتب والقصص الخيالية أن يملك صفات قلبه لذلك. تأكدت أنه قطعة من السماء .

بمنتهى الحب والاحترام كان يعاملني، و يخاف أن يخدشني كما كان يقول لي، حتى أنني اعتقدت أنني أميرة حقيقة، أميرة آتية من قصص ألف ليلة وليلة،، لم أعرف منه إلا الكلام الجميل الذي يشبه الشعر. كان رقيقا، هادئا، لا يستفزه أي خطأ، وكان لا يخطأ، ولا يعرف ما هي الخطيئة، حتى أنه يستغرب كيف للإنسان الذي يملك العقل والروح أن يسقط في الخطيئة، فالعقل

---

* قاص من سورية.

إذا أخطأ لا بد أن الروح ستقف له بالمرصاد، وكذلك إذا فعلت الروح سيكون العقل مانعها. أضحك الآن، سوف أسأله: وماذا لو أخطأ العقل والروح يا حبيبي، من سيقف في وجههما؟ اعتقد أنه سيرتبك لو سمع السؤال، ويجيبني مصعوقا: الاثنان معا يخطأ!! سأرد عليه ساخرة من ثقته: وما الغرابة في ذلك؟ وإلا لم أنت الآن خلف هذه القضبان، ألم تسأل نفسك كيف وصلت إلى هذا المكان المظلم؟

كان يسميني زهرة الغاردينيا ويقول لي: إن هذه الزهرة بحاجة إلى رعاية خاصة كي تبقى رائحتها فواحة تملأ قلبي وتهبني السعادة.

موهوم يا زوجي الغالي! زهرة غاردينيا!

ربما كنتُ في بادئ الأمر طيبة، نقية، فواحة، لكنني تغيرت. وأنت من غيرني، ودفعني إلى ذلك الفعل الذي يخجلني أن أتذكره الآن. كان مدفونا في أعمق حفرة لكن اقتراب خروجك من السجن يوقظه من جديد.

كثيرا ما كنت أجلس قرب النافذة أراقبه وهو يمضي إلى عمله... مثل شجرة حور كان يسير منتصب القامة، بخطوات واثقة مثل ملك، ويا لتك النظرات التي يودعني بها، مثل بحار قديم، وابتسامته حقل سنابل.. ولا أنكر أنني كنت أتمنى أن يتعثر فيقع وينهار هذا العنفوان، ويناديني مستغيثا، لكن آمالي دائما كانت تذهب مع الريح، لكأن الأرض هي الأخرى عاشقة له، مساندة لموسيقى خطاه. عندما كنت أنام في حضنه ويداعب شعري و وجهي، ويقبلني... يحرقني، لازال حتى الآن بقوة حصان وأكثر. ماذا أريد أكثر من ذلك؟ إذا سمعت امرأة ما أقوله الآن فإنها لن ترحمني أبدا.

شيء مخجل ذلك الذي فعلته! ولكن مهلاً لماذا أعاتب نفسي وأحملها فوق طاقتها؟ ألا يحق للمرء أن يدافع عن نفسه بكل الطرق الممكنة؟ أليست السعادة هي الهدف النهائي للحياة ؟ وهل يمكن للمرء أن يتمم الرسالة التي من أجلها وجد في هذه الدنيا إذا لم يكن فرحا؟

لم أسمع عن إنسان في هذا العالم يستطيع أن يعيش وينجز ما يتوجب عليه إذا لم يكن باله مرتاحا. وهذا ما حصل معي. كل ما في الأمر أنني دافعت عن سعادتي وفرحي، هذا كل شيء ببساطة.فلماذا ألوم نفسي؟

لقد صبرت كثيرا.. كثيرا جدا، لكنني في كل يوم كانت النار تتأجج في داخلي أكثر، وكثيرا ما كنت أحاول إخمادها، لكنني لم أقدر .بل على العكس تماما كان يزداد ألقا، وازدادُ انطفاء... بالرغم من كل صلواتي .

وها أنا وبكل صراحة وسوف أفاجأه باعترافي هذا عندما يعود إلى المنزل، وسوف أختار يوم الاحتفال بعيد زواجنا العاشر لأقول له: نعم أغار منك. أغار من فتوتك، وصحتك، وابتسامتك الرائعة، وأسنانك المصفوفة البيضاء، وطلتك البهية. وأسأل نفسي لماذا تهالك جسدي قبله، وأنا أصغر منه بعشر سنين، وكلما فتحت كيس الأدوية التي أتناولها صباحا، تشتعل من جديد نار

الغيرة، التي يكون قد أطفأها ليلا عندما أكون بين أحضانه مثل قطة، أتدفأ بجسده، لازال قويا يحملني إلى السرير مثلما فعل أول زواجنا، واعتاد على ذلك، وأختبئ في صدره مثل طفلة صغيرة، ويداي تلفان رقبته كأنني أخاف أن يشعر بما أضمر له ويرميني من النافذة، لكنه كان يقابلني بابتسامة، كأنه يقول لي: مغفورة خطاياك أيتها الشقية، وبكل هدوء يضعني على السرير ، كأنه يضع يده، أو رأسه ،ويقبلني وهو يقول: أحبك يا غاردينيتي الحلوة.

الذي يزعجني أكثر أنه لم يتناول أية حبة دواء حتى الآن، ، بل إنه يكره الأدوية ويقول: دعي الجسم يدافع عن نفسه، إنه يعرف ذلك أكثر من العلماء وتجاربهم، دعيه يعبر عن غضبه، وألمه، بحرية، دعيه يثور ويهدا عندما يريد، لا تحاربيه بهذه المواد الكيماوية. لكنني لم استجب لدعواته وبات كيس الأدوية يغص بأنواع الحبوب المختلفة، وآخرها تلك الحبوب المهدئة ،خاصة بعدما فقدت الرغبة في النوم، أسهر طوال الليل أراقبه وهو مسافر مع ملاكه، وأغار أكثر وأنا أرى هذا التنفس الهادئ ،و هذا الجمال الباهر الذي دفعني إلى الاعتقاد أنه يتحد مع الملاك ليلا.

فيما مضى وعندما تزوجته انتقدني البعض لأنني وافقت على الزواج من رجل أكبر مني بعشر سنيين ، كانوا يضحكون ساخرين: "ستكونين له ممرضة". ليتهم يرون ما حدث الآن، سوف يظنون أنني أنا الأكبر، بل ربما اعتقد البعض أنه أخي الأصغر، يا لتوافه الحياة!.

و الآن أنا متأكدة أنه يمارس العشق مع امرأة فتية بلا أدوية، ومن يدري ربما أكثر من واحدة، وأنا لا استطيع أن أبوح بشكوكي هذه لأحد لأنه لن يصدقني، لأن من ينظر إلى هذا الرجل فإنه لا يملك إلا أن يحبه، ويسحر به. . . لا يعرفون الحقائق، أما أنا فأعرف كل شيء.

وبعد ألا يحق لي أن أدافع عن نفسي، عن حياتي، وبهجتي، وأن انتقم لجمالي المهدور أمام جبروت جماله الذي لا يشيخ، لقد هزم كل الظروف التي مرت بنا، وكان يخرج منتصرا بالرغم من قسوة بعضها، وهاهو الآن تغرد ابتسامة على شفتيه ويعلن لي أنه عائد بعد شهر ويريدني أن أهدل كحمامة.

لن أخجل بعد الآن، وسوف أعلن للدنيا كلها أنني وراء دخوله السجن، وهو بريء ولا أعرف كيف أنهم صدقوا أن مثل هذا الرجل صاحب القلب السماوي يمكنه أن يقترف هذا الجرم؟

لقد تعاونت مع مدير مكتبه ووضعنا كمية من المخدرات في مكتبه وبلغنا عنه الشرطة، بل ودفعنا لعدة أشخاص مبلغا من المال كي يشهدوا أمام القضاء أنه كان يبيعهم تلك السموم. حكم عليه، وقبضَ مديرُ مكتبه المال الذي طلبه ورحل خارج القطر. وبهذا انتصرت عليه.

لكنه عندما ابتسم وأخذ يدي بين يديه وقبلها وأعلن لي أنه سيخرج بعد شهر من السجن، أحسست بقوته. ماذا افعل؟ سيعود مثلما كان ، وربما أكثر نضارة، مثل شجرة مر عليها الخريف، ولكن الربيع زادها اخضراراً.

مضت ليال لا أعرف النوم، منذ سماع الخبر، عاد الأرق من جديد، لابد أن أجد مخرجا لحالتي السيئة هذه وإلا سأموت هذه المرة.

وبعد طول تفكير توصلت إلى أمر سيكون ضربة قاضية له. انتظر إذن المفاجأة الجديدة يا حبيبي. . سأحكي له القصة كاملة، سأحطم ثقته بغاردينيته الجميلة، وبأصدقائه، وبالناس. دائما كان يعلن بثقة أن الحياة لا تخلو من الناس الطيبين، مثل الحديقة، أنى سرت فيها، لابد أنك ستجد زهرة، أو شجرة، أو طير. . . شيء ما يمنحك الطمأنينة، والسرور. لكن الآن سيعرف الحقيقة، وبهذا يمكن أن يشيخ ذلك الجمال الساحر أعرف أن هذا سينعكس علي بالسوء، لكن ماذا أفعل؟ لم يحقق السجن مرادي، فلازال جميلا حتى الإرباك، لم يبق أمامي إلا أن اعترف له، لتكن ضربة قاضية لي وله. المهم أن يسقط هذا الجمال، ويصبح ذلك القلب بشريا.

□□

القصة ..

# سراديب القدر

□ منى بشلم *

سلامي لعينيك وفيهما سكني

ها أنا أخط حروفاً مرتجفة لانتظارك الذي أعرف أني خيبته.. أنثر لك تفاصيل رحلتي الأولى خارج البلاد، لا أخالك تهتمين لعملي الذي لم يصعب علي أداؤه.. السيد مجدي جعل كل شيء ينزلق باتجاهي بيسر لم أك أحلم به، إلى حد أثار دهشتي.. دهشة وجدتني أقيم بها مجبرة على امتداد الرحلة، أسبوع من تيه القدر، كأني أتجول في تقاطعات قدرية، لم أستوعب منها غير أني طرف فيها..

مع أني لا أعرف تماماً.. كيف حصل ودخلتها..

ربما غامر حبوري بالرحلة التي اغتصبت، وشح البصيرة، فما عادت ت حسن قراءة القدر، وما القدر إلا زقاق مظلم نسير به فلا تتبعث أنواره إلا من دواخلنا...

ذلك النور كان البهجة التي رفرفت تغزل حولي شرانق من ضياء وأنا أرتب حقيبتي، أخيراً أحظى بفرصة لتغطية مهرجان عربي، دوماً كان هذا حظ الكبار، ودوماً كان حظي التمني.

هذه المرة ركبت موجة عاتية، الدعوة وجهت لي من طرف واحد من منظمي المهرجان، هو صديق افتراضي، قد يكون الأبعد أحياناً أقرب للفؤاد، هذا الرجل قرأ قلبي وأهداه أمانيه.. ولم يكتف بشكل ما هو أعاد النبض للحلم، وتحقق الحلم.

الأحلام التي كانت دوماً وئيدة في بلاد العرب، تفتحت أكمامها وأنا ألقاه، شاب مع أنه تجاوز الخمسين، لا يعرف الزمن كحيف يرتسم على محياه، دنا من جموعنا رحب بنا وعيوني تسأل حبورها الغامر، أيذكر في غمرة الانشغال أني... بينهم.. تراه يذكرني ويسأل عني.

تختطفني يد تربت على كتفي، ألتفت يبتسم وجه أنثوي بملامح مصرية، ما كنت أحتاج كثير فراسة لأقرأ هذا الجمال الأسمر، تهمس لي أيا طفلة سأكون رفيقتك.

حاولت إخبارها أني برفقة بعض الزميلات، لكنها ما كانت تصغي، سحبتني نحو مكتبها، خافقي يرتجف، مجرد الابتعاد عن زملائي أفزعني، هي المرة الأولى.. والمرة الأولى يجب أن تحتاط حتى تفهم قوانين اللعب، مع أني أشك أني قد أفهم أي قانون لأية لعبة.. في أي يوم...

---

* قاصة وباحثة من الجزائر.

كان هناك.. السيد مجدي، عرفت ملامحه التي كنت كثيراً ما أتابع على صفحات العالم الافتراضي، لكنه لم يعرفني.. أو ربما.. لا أدري، بدا شارداً ينتظر إيذاني بالحلول في هذه النشوة القدرية التي لولاه ما نلتها.

ـ سلوى..

شتمت اسمي العتيق الذي يفصلني عن العمر بقرون، أكان علي حمله التباساً لا منطقياً بروحي التي لم تجد السلوى بشيء. بلى.. بدأت أجدها مع هذا الوجه بدأت أغير موقفي من الحياة، وأنا أكتشف أن الحلم قد يعود يخفق من جديد بين أضلعي، كان شعوراً جديداً تماماً ذاك الذي عبرني وأنا أرد بصوت خافت أني سلوى.

غادرت الشابة وأغلقت باب مكتبها، خلفتنا شقي فرح من صنف لم يكتشف بعد، ولا وضع له اسم كان تائها يتأملني كلوحة زيتية لا كأنثى.. ربما لأن الصحفيات لا يمتلكن الأنوثة الكافية، طال صمته، حتى أن ملامحي فزعت لرهبة السكون. اختطف كمن أفاق من كابوس مريع، وراح يشرح لي كل ما رتبه لأجلي، خبرني أن تلك الفتاة سترافقني وتسهل عملي، فأنا كما لاحظ حضرته لا أملك الخبرة لإدارة مهمتي.

اقترب قليلاً وعاد يتأملني كلوحة من زمان الكلاسيكيات المتينة الخط، ارتجفت مواضع ما من نفسي لم أكن واعية كفاية لأعرف ما هي، مزدحمة به حد فقدان الإحساس بالاتجاهات.. مزدحمة به حد نشوة لم أختبر طعمها قبلاً.. سارعت ألملم شتاتي في حضرته، وأتراجع خطوة بعيداً عنه، فجمع تأملاته وغادر ليته ما غادر.. خلف القلب أسئلة حيرى عن تلك النظرة، وذلك الغوص نحو نقاط مني لا أعرف ما هي. عادت الشابة تحمل إلي برنامج المهرجان ومواعيد لقاءات تجمعني بالشعراء.. رتب.. أو رتبت بأمره كل شيء. عدت إلى غرفتي استلقيت على السرير وأسلمت فكري لخيالات مقتضبة، لم تفارقني نشوتي حتى وأنا أغسل الجسد بالماء البارد، قد تكون أبعد من سطح الجسد، قد تكون بجسد القدر.. لا بجسدي أنا وقفت أمام المرآة أتأمله، بياضي المرمري، شعري الأحمر، شفاهي الزهرية.. جميلة بما يكفي ليحبني أي رجل.. لكن كل الذين مروا بالذاكرة ما خلفوا أثراً، ولا أريده.. هو تحديداً أن يطرق أبواب قلبي، فالقلب توفاه الوطن يوم ألبسني اليتم.. هناك خلفت كلي، وخلفت الحياة، وهناك دفنت كل رجاء بنبض قد يحي الغد. قبل أن آخذ عدتي، طرق باب غرفتي، فتحت، كان هو.. ارتجف قلبي قبل أن أسمع منه ما كان سيقول، وضاع منه قبل أن يرتبه ويلفظه، قبل أن يفعل باغته طالبة أن ينتظرني لحظة أحضر عدتي لأحضر الافتتاح، رافقته أسير على غيم ويسير على كلمات مقبرة بين طيات كتمانه.. أو ربما دهشته قال أنه لم يتوقع مطلقاً أن أكون.. قبل أن يكمل ابتسمت.. وقلتها نيابة عنه: صهباء.. ثم ضحكت حمراء ضحك وهو يعلق قلة من النساء تشبهك، مع ذلك أنا...

قاطعه شخص ما، وأخذه مني قبل أن أعرف ما كان خلف تلك الأنا.

أكملت سيري فإذ به يعود ليمر من أمامي.. متعمداً ربما.. أو ربما صدفة.. هي ما كانت الصدفة كان مسكوناً بالارتباك، مر جلس نصفه متجه للأمام والنصف الثاني يلمح بعضاً مني، كنت أحاول أن أقرأ التفاصيل، أدقق وأدقق، ولا أبلغ فهما لما يستر كتمانه الإجباري.

سرت في غيابه رفقة تلك الشابة، طلبت أن نتسوق لأحتفظ للذاكرة ببعض من هذه المشاعر المبهمة التي لا أجد لها اسماً ولا حتى عرفت لها حقيقة، استوقفني محل صغير يبيع الآلهة الفرعونية، كل شيء هنا فرعوني لكني أحببت الآلهة، اختار لي البائع تمثالاً رخامياً لربة القمر والأمومة، سألني إن كنت تعرفت عليها، فابتسمت وحركت رأسي دون أن أنبس بكلمة، قال حدثتك عنها كثيراً..

التفتت إلي رفيقتي حدقت بي كأنها تكتشف لصاً، سألته متى حدثتني سيدي.

- ما بك كأنك لا تذكرين.

- ماذا أذكر سيدي هي زيارتي الأولى.. هذه أول مرة أزور مصر، والمرة الأولى التي أمر من هنا.

اعتذر مني بلباقة بائع، لم يكن مقتنعاً تماماً بكلامي، لكنه لم يرد إزعاجي فقد تبدلت ملامحي. سألته بعد أن هدأت هل كان يعرف امرأة تشبهني، قال نعم سيدتي كانت رفيقتي لأشهر قبل أن تعود للجزائر، كانت امرأة شهية، تعشق الآلهة، لف التمثال الرخامي وقدمه لي مواصلاً وصفها صهباء ورثت كل حسن الرومان...

قاطعته الشابة - كم ثمن إيزيس

- هي هديتي لملاك القدر هذه

وضع بين يدي بطاقته، وبدأ يشرح لي: - هذا رقمي الشخصي، اطلبيني متى شئت أنا بالخدمة، أنا.. قبضت على ذراعي وأخرجتني تجر دهشتي جرا، وتضحك - الباعة المساكين ثلاثة أرباع عقولهم طاروا من حسن الأجنبيات التفتت إلي ونظرت قليلاً ثم أردفت: أنت تشبهين الأجنبيات، لا العرب.

حاولت ارتداء الدبلوماسية فهي ترتاب بأمري، فابتسمت ولم أجب. توقعت أن تنقل للسيد مجدي ريبتها، فهو كان مندهشاً أيضاً حين رآني، ولم يتوقع أن تكون الجزائرية بهذا اللون المنقرض.

مساء وجدته يتصل بي ويطلب أن أمنحه دقائق نتحدث فيها خارج ضغط المهرجان.. شدة لطفه مزقت حذري، وافقت مع أنه اقترح أن نسهر سوية، وتعلمين أني لا أسهر رفقة المثقفين، فسهراتهم لا تناسب ضغط الدهشة المرتفع الذي أعاني منه.

انتظرت الموعد غير أن انشغالاته كانت تختطفه دوماً، رغم شوقي ولهفتي شيء ما بداخلي كان يرتاح كلما اعتذر مني، وأجل مرة أخرى، اغتنمت انشغاله للبحث عن الكتاب الذي أوصيتني به، بكل ود رافقتني حسنائي المصرية.. التي ما يزال يتأملني ارتيابها بحذر، وبين الكتب وجدت سبباً وجيهاً لتكرهني ربما.. أو على الأقل لتحذرني أكثر..

من بين الكتب خرج جسد رجولي يافع مشع الوسامة ابتسم لي، دنا.. وكانت تراقب من وراء الرف المقابل، سأل الوسيم عن حالي، فابتسمت خلته صاحب المكتبة يحاول إرشادي، سألته عن كتابك أنت، ابتسم:

ـ تريدين نسخة أخرى.. لمن ستهدينا هذه المرة.

جفت ابتسامتي: ـ عفواً..

ـ حضرتك.. اقتنيته العام الماضي، وقلت أنك ستهدينه لرفيقة عزيزة أوصتك به.

ـ أنا...

لاحظ ارتباكي:

ـ جمال كهذا لا ينسى.. هل أربكك أني أذكرك.. لا تقلقي معي أنت دوماً بأمان، لا تفقدي ثقتك بي.. خفض صوته وهو يسألني هل يحضر للقائي بالغرفة ذاتها...

الفتى كان يعرف رقم الغرفة التي أقيم بها، ويعرف تفاصيل عن حياتي، يعرف أني صحفية من الجزائر.. بل يعرف جسدي، خارطتي السرية، يحفظ تفاصيلها أفضل مما أعرف أنا تقاسيم وجهي..

استرسلت أصغي إليه، وأسأله عني.. فيجيب ويبهرني، بين رفين في مكتبة خفيفة الإضاءة، وجدتني أتجول في أزقة القدر الضيقة، لم أكن أرى شيئاً محدداً، لكني تعثرت مرات ومرات بعبارات تصفني بدقة أكثر مما أقدر على وصف نفسي. الوسيم لم يخف دهشته من نسياني التام لكل ما حصل بيننا.. تلك الحميميات التي لا تنسى، التي توشم مباشرة على القلب والذاكرة.. لم يكن يعرف أنها وشم على جسد القدر، على سراديبه المظلمة...

حين لمحت ضجر رفيقتي، ورغبتها بالانصراف، أو ربما فضولها القاتل لأن تعرف ما يحصل مع هذا الفتى الباهر الحضور، حينها فقط قطعت عليه كل دهشة، وخبرته أني لا أذكر لأني لست أنا.. أعني لست هي.. فهي زيارتي الأولى لهذه البلاد.. ضحك.. غمزني.. ثم دقق النظر بملامحي وأكد أني أنا.. أني هي...

اعتذرت منه، انصرفت، غاضبة ربما لأني عرفت حقيقة مرة عن تلك التي تشبهني.. ربما جرأتها وفسوقها أزعجاني.. لكني كنت واثقة أني أحمل جبالاً ثقالاً على صدري، لا أعرف معدنها.. ولا لم هي هنا ولا حتى لم اختارتني دون كل الناس..

حاولت إيجاد السكينة في أي شيء، لم أستطع.. فأسئلة الرفيقة طوقتني، خنقتني..

استأذنت منها لأخلو بنفسي، استلقيت على سريري، بتلك الغرفة التي ما عدت آمنها علي، لم أستطع إغماض عيوني طيلة الليل، مع أني منهكة ، لا أمل لي غير النوم لعل تفكيري يكف عن الركض بغير هدى وسط هذه السراديب القدرية المظلمة، كيف أقرأ هذا القدر، هل أخطأ القدر العنوان، أم أن أوراقه سقطت منه فاختلطت وما عاد يحسن ترتيبها.

أم أن.. أني أنا التي سقطت نحو السرداب وضيعت الدروب الرسمية..

طويلة جداً تلك الليلة وانتهت إلى نهار أشد زحمة، لم تنجح كل مشاغله في رفع عيون فكري عن متاهة القدر، حتى عشائي تناولته شاردة.. انزويت بعيداً عن ملاحظات الزملاء، كل يسأل عن سبب شدة الإرهاق البادية علي، فررت منهم وجالست وحدتي، فاقتحمها السيد مجدي..

أخيراً يختلس سويعات ليكون معي، إنها السويعات الأخيرة، غدا يختتم المهرجان وبعد غد لن أكون هنا، كأنها الحلم كل هذه الأيام التي لم نحسن استغلالها.. هكذا قال، لا يعلم أنها أحسنت استغلالي.

وحده القلب الذي يثقله جبل الحيرة الجاثم عليه يعلم كيف استغلتني هذه الأيام. مع ذلك عثرت على الابتسامة لهذا الرجل الملتبس بأحلامي، يشبهها حد التماهي بها، مع أني لا أعرف ماذا أردت منه، أهي شهوة خاصة هذه التي أحسستها، أو التي أردتها، كل همي كان أن يعشقني، أن ينبض قلبه ويرقص لمجرد مروري بخياله، ومع أني كنت واثقة أنه غارق بأكثر من هذا.. أنا ما اكتفيت..

لا تسأليني لم.. ولا تفكري بسؤالي عن أي شيء، فأنا لا أحسن قراءة ما يحصل معي. كل همي كان أن أنقش اسمي على الجدار الداخلي لقلبه، ولن أجد خيراً من هذه السويعات الأخيرة من عمر الحلم.. أو ربما من عمري بالكامل، فقد ينتهي هذا السرداب القدري إلى اليقين حيث لا شك، ولا أسئلة..

السيد كعادته يتأملني لوحة زيتية من أزمان تراجعت للخلف مخلفة لي المشهد كاملاً، الأثاث فيه دهشتي ورجفة فؤادي، أمام قدر يلتفت حولي بظلماته يطوقني فأكاد أختنق، السيد مجدي كسابقيه يعرفني، عاش معي السنة الماضية قبل أن أعود للجزائر، هكذا قال.. لكن العودة لم تكتمل أضاف، فقد تمت تصفيتي، قبل بلوغ المطار:

- أنجوت يسألني.. ولا أملك رداً.

فيعود يسألني لكني دفنتك بيدي هذه.. ولم أنس يوماً قبرك، ما أزال وفياً لذكراك.. يقسم لي..

هل كان علي شكره، لأنه يعطر قبري بأريج وفائه..

يعود لتأملي ثم يسألني لَم لَمْ تخبريني أنك أنت.. هي..

- من هي

للمرة الأولى أجد الجرأة لطرح هذا السؤال الذي فررت منه، حتى أمام نفسي لم أرد طرحه.. أو ربما لم أستطع من تكون تلك الأخرى.. سألته

وجاءتني سريعاً حكايا الشوق، بلهفة تحرق الوجدان قال انظري لمرآتك ترين وجهها، أما الروح فكل أحلام الرجال. تلك كانت أمواج أنوثة دافقة، كانت أول ما لمحت عيناه بعد أن أفاق من غيبوبة سببها له قلبه التعب، كانت طبيبة قلبه، حسبهم استعاروها من جامعة أوربية فللونها الفاتح عناوين غربية.

أنثى القلب التي بعثت الحياة في قلبه، وأعادت النبض لأحلامه والعشق، كانت فرحته لأكثر من سنة، إلى أن فشلت في بعث الحياة في أحد مرضاها من القمة القذرة للهرم، فاتهمت بتصفيته واقتص منها بخلع قلبها، سويعات فقط قبل إقلاع طائرة النجاة نحو الجزائر..

أتراقصين الحياة مقنعة، أم أن القدر هو من يراقصنا مقنعاً.. سألني..

وجدتني أنحدر نحو ظلماء أشد عتمة، حيث الأحلام تتبخر مخلفة وراءها غمامة حالكة السواد، ما أنا إلا نسخة عن أخرى، مرت ذات أمس من هنا..

قلبه.. ارتباكه.. بالغ اهتمامه كان لها..

أما أنا فنسخة افتراضية تقتفي خطوات الأصل، تسلك دروب الأخرى، القدر أخطأ العنوان وأدخلني رواقها، لا أدري إلى أين يسير بي القدر، أتراه يهديني خاتمتها مرة أخرى أم أنه يسهو.. وينسى ويسمح لي بالعودة إليك، غير أن فتى المكتبة قال أنها صحفية، أواحد هي أم متعدد كم مرة مررت من هنا.. وكم مرة انتهيت هنا.. أو.. إلى أين كنت أنتهي... لا تسأليني.

فغدا يقرر القدر متى أغادر هذه الظلماء.. وغدا يقرر القدر إلى أين ينتهي هذا السرداب المظلم.

لحظات وأرسل لك حكايتي عبر هذا البريد الإلكتروني، وانتظريني غدا بمطارنا ذاك فقد أنجو من هذه الموجة العاتية التي ركبت بفرح بريء.

سلامي لعينيك وقد كانتا دوماً سلواي..

□□

# زكـــي قنـــصل شـــاعر العـــروبة والوطنـية والحـنين

**( 1914 ـ 1994 )**

□ عيسى فتوح *

**جاء في آخر رسالة كتبها الشاعر زكي قنصل إلى أخيه كرم المقيم في دمشق بتاريخ 8/ 3/ 1994: "لو عرفت وضعي الصحي والروحي لما عجبت من انقطاع رسائلي، فأنا كما تعلم، في الثمانين من عمري، ولا تؤخذ بما تنشره الصحف من تواريخ ولادتي، فالصحيح أنني ولدت عام 1914 مع الحرب العالمية الأولى، والأهم ليس هذا فحسب، بل لابد من إعلامك أن نظري قد شح، وأن يدي ترتجف، والوهن دب في رجلي، فأنا لا أستطيع أن أمشي أكثر من عشر خطوات، ثم يأخذني التعب واللهاث، وقد يدوم اللهاث ساعات وساعات، ونومي صار قليلاً، وقد عرضت نفسي على أكثر من طبيب، فنصحني الجميع بأن أخفف من القراء، والكتابة، وبعضهم نصحني بأن أنسى القلم والكتاب إلى زمن طويل، وأكف نهائياً عن المطالعة...**

كل هذه العوامل وكثير غيرها تجعلني أنقطع عن المراسلة إلى أن يفرجها الله. وسأكتب إلى الصديق عبد اللطيف اليونس كي يعرف هو الآخر لماذا انقطعت أو سأنقطع عن مراسلته..."

يلاحظ من هذه الرسالة أن الرجل قد أخذ يحس بدنو أجله الذي وافاه في الرابع عشر من تموز عام 1994 إثر انفجار في الدماغ... وانطفأت بموته آخر شمعة في شمعدان المهجر الأرجنتيني، وخلت ندوة الأدب العربي من آخر فرسانها، إذا استثنينا الآنسة دلال كباس التي تفتح الباب فلا تجد سوى المقاعد الخالية... فيا لها من مأساة أن ينطفئ الحرف العربي في المهجر بعد أن توهج أكثر من قرن، ويحكم عليه بالفناء، ولا أظن أنه قادر على أن يستعيد ألقه، ويسترد زهوة الماضي مهما حاولنا حقنه بدماء جديدة.

* باحث سوري.

ولد زكي قنصل في مدينة يبرود بسورية عام 1914 وكان ثالث أخوته (وهم ستة ذكور وابنتان)، وبعد أن درس ثلاث سنوات في يبرود نفسها، هاجر إلى البرازيل مع والده عام 1929، وكان أخوه الياس قد سبقهما إليها، ثم انتقل الثلاثة في السنة نفسها إلى بونس آيرس عاصمة الأرجنتين.

حمل زكي الكشة فور وصوله وانطلق في الشوارع والأسواق ينادي على بضاعته، وكان يدس في كشته كتاباً يعكف على مطالعته في أثناء الاستراحة.

نشر عام 1933 أول قصيدة له في مجلة "الكرمة" التي كانت تصدرها سلوى سلامة أطلس في البرازيل، ولما آنس من نفسه القدرة على الكتابة ونظم الشعر، ترك تجارة الكشة، وانضم عام 1935 إلى أسرة تحرير "الجريدة السورية اللبنانية" التي كان يصدرها موسى يوسف عزيزة (من حماة) وكان شقيقه الياس رئيساً لتحريرها.

في عام 1939 ترك عمله في الجريدة المذكورة، بسبب خلافه الفكري مع صاحبها، وأسس مع شقيقه الياس محلاً تجارياً صغيراً في إحدى ضواحي العاصمة بونس آيرس لكنه لم ينجح في التجارة، لأن اهتمامه كان منصباً على الشعر والأدب.

تزوج عام 1950 من فتاة عربية الأبوين من (بلدة صدد من سورية) ورزق منها طفلة أسماها "سعاد" لكنها توفيت في الشهر الثامن من عمرها، ففجر موتها المبكر قريحته، فرثاها بديوان كامل أسماه "سعاد" صدر عام 1953، ثم رزق بعدها طفلاً واحداً أسماه "عمر" تعبيراً عن حبه لصديقه الشاعر عمر أبو ريشة (1910 ـ 1990).

* * *

وعلى الرغم من غربة الشاعر التي امتدت خمسة وستين عاماً، فقد ظل متعلقاً بوطنه يحن إليه، ويهفو إلى مرابع طفولته، وذكريات صباه ولا يفارقه خياله في يقظته أو نومه، ينتظر دائماً ذلك اليوم الذي يكحل فيه عينيه برؤيته، وقد أتاح له القدر أنه يزوره أربع مرات خلال الأعوام 1968 ـ 1984 ـ 1986ـ 1992 فقوبل بالمزيد من مظاهر الحفاوة والتكريم على الصعيدين الأدبي والرسمي، وقد أقيمت له عدة أمسيات شعرية في مسقط رأسه وفي عدد من المحافظات السورية. كما احتفت به الصحافة فأجرت معه عدة مقابلات، شرح فيها نظرته إلى الشعر، وموقفه من الشعر الحديث الذي كان يحاربه بلا هوادة قائلاً:

**تحـــدثني ولم أفهــم علـــيها**

**كأن حديثها الشعر الحديث**

وفي الزيارة الثالثة التي قام بها إلى سورية عام 1986 أشرف على طبع المجلد الأول من أعماله الكاملة التي قامت بها وزارة الثقافة، ولكن المشروع توقف عند هذا المجلد، إلى أن تبرع الشيخ عبد المقصود الخوجة بطبع أعماله الكاملة، وقد صدرت مؤخراً في جدة بثلاثة مجلدات كبيرة.

فاز زكي قنصل بجائزة ابن زيدون للشعر في إسبانيا عام 1989، وجائزة جبران خليل جبران العالمية عام 1991 التي منحته إياها رابطة إحياء التراث العربي في أستراليا.

**مؤلفاته:**

أصدر الشاعر زكي قنصل عدداً من الدواوين والمسرحيات وهي على التوالي:

1ـ شظايا ـ شعر 1939.

2ـ الثورة السورية ـ مسرحية نثرية 1939.

3ـ سعاد ـ شعر 1953.

4ـ تحت سماء الأندلس ـ مسرحية نثرية ـ وزارة الثقافة في سورية 1965.
5ـ نور ونار ـ شعر بونس آيرس 1972.
6ـ عطش وجوع شعر وزارة الثقافة في سورية 1974.
7ـ ألوان وألحان ـ شعر بونس آيرس 1978.
8ـ هواجس (سداسيات شعرية) الدار العربية للكتاب، تونس ـ ليبيا 1981.
9ـ في متاهات الطريق ـ شعر 1984.
10ـ الأعمال الكاملة (الجزء الأول) وزارة الثقافة 1986.
11ـ سداسية الوطن المحتل ـ شعر ـ دار مجلة الثقافة دمشق.
12ـ أشواك ـ شعر ـ دار الرفاعي.
13ـ الأعمال الكاملة نشر عبد المقصود الخوجة ـ جدة 1996.

* * *

**شعره**

تعد قصيدة "سعاد" التي نشرت في ديوان مستقل، قمة شعر زكي قنصل، فقد فجر موت طفلته، وهي في شهرها الثامن، ينابيع إلهامه، وأطلق فيض شاعريته، وبلغ فيها قمة الإبداع، روعة في الأداء، وجمالاً في التصوير، وسمواً في الخيال، وعذوبة في الموسيقى الشجية، وتناغماً في الألفاظ. يقول تحت عنوان "ميلاد سعاد":

**أسعاد هل أحلى من اسمك بين أسماء البشر؟**
**لكأنه أهزوجة نشوى على شفة الوتر**
**لكأنه نجوى النسيم يهز أعطاف الشجر**
**لكأنه قُبَلُ الندى، تنساب ما بين الزهر...**

......

**يا قرة العينين غني واضحكي وتهللي**
**وتدللي ما شئت يا أولى فراخ البلبل**
**إني اتخذتك قبلتي وجعلت مهدك هيكلي**
**"ما الحب لو تدرين إلا للحبيب الأول"**

ولما توفيت وخلا سريرها الصغير منها، أظلمت الدنيا في عينيه، وتحولت حياته إلى صحراء قاحلة، وجف الجدول الذي كان لا ينقطع عن الخرير:

**هذا سريرك يا سعاد، فأين صاحبة السرير؟**
**عيني عليه ومهجتي ترتاد حاشية الأثير**
**جردته لما ذهبت من النضارة والعبير**
**يا جدولاً لا ماء فيه... ولا خرير**

لقد رفعت قصيدة سعاد اسم الشاعر زكي قنصل عالياً، ووضعته في مصاف الشعراء العالميين، لأنها كانت أجمل وأبلغ ما عبر به أب يفجع بأطفاله، من حيث صدق العاطفة، وحرارة الشعور، وبلاغة التعبير، وجمال التصوير وروعة الأداء.

* * *

أما شعر الشوق والحنين إلى الأهل والوطن، فقد احتل حيزاً كبيراً في دواوينه كلها، وكان موضوعاً لكتاب كامل ألفه عنه الدكتور عبد اللطيف اليونس عام 1967 بعنوان "زكي قنصل شاعر الحب والحنين" وقد عبر عن هذا الحنين الجارف في قوله:

**هاض الحنين جناحي وانطفا أمل**
**كالفجر أسقيه من قلبي ومن هدبي**

ويح الغريب على الأشواك مضجعه

وخبزه من عجين الهم والتعب

يعيش عن ربعه بالجسم مغترباً

وقلبه وهواه غير مغترب

وإذا ما عاد صديقه عبد اللطيف اليونس إلى الوطن وتركه وحيداً في مهجره النائي يعاني آلام الغربة القاسية، ويتقلب على جمر الانتظار، راح يخاطبه قائلاً:

يا عائدين إلى الربوع

قلبي تحرق للرجوع

نهنهته فازداد تحنا

ناً وعريد في الضلوع

لا يستقر به الوسا

د ولا يقر له ولوع

كانت تسليه الدمو

ع فصار يهزأ بالدموع

ما كان أخسر صفقتي

لما نزحت عن الربوع

ويحيي دمشق الفيحاء وهو بعيد عنها، ليعبر لها عن شوقه اللاهف وحبه الجارف لترابها الذي هو عنده أغلى من الذهب الخالص قائلاً:

فيحاء يا توأم الفردوس دونكها

تحية بعبير الشوق تأتزر

واحر قلبي كم أصبو إليك وكم

أطوي جناحي على نار ولا شررا

أهوى ترابك تبراً لا يقاس به

تبر، وكيف يقاس التبر والمدر؟

أهوى سماءك صاغ الله أنجمها

شقراً... وأحلى الدراري الأنجم الشقر

ويطلب من الشام التي تحوم روحه حولها أن ترفق بجراحه التي لا تندمل، وألا توصد الأبواب في وجه هذه الروح التي تكابد الألم المرح في الغربة، ويعبر عن ندمه الشديد لأنه نزح عن بلاده طلباً للمال فكان كمن غره السراب:

يا شام روحي على مغناك حائمة

هل ترفقين بجرح خاب راقيه؟

نزحت عنك وراء الترهات، فهل

يروي السراب ظمأ لا ماء يرويه

يخاطب الذاهبين إلى الشام أن يحملوا له في عودتهم نفحة من عطر أرض الأنبياء المقدسة، فالله وحدهي علم كم هو مشتاق إليها، وإلى غفوة هانئة تحت أشجارها الوارفة وخمائلها الظليلة، ويكفيه عزاء بأنه وإن لم يجمع ثروة من المال فقد جمع غلة وافرة من الشعر:

أيها العائدون للشام هلاً

نفحة من شميم أرض النبوه؟

يعلم الله كم صبونا إليها

واشتهينا تحت العريشة غفوه

إن يكن فاتنا الحصاد فإنا

قد جمعنا من غلة الشعر ثروة!

وعلى الرغم من أن الشاعر زكي قنصل عاش في المهجر خمسة وستين عاماً، فقد ظل مرتبطاً بالوطن، مشدوداً على ما يعانيه من أحداث ونكبات وويلات وكان على الدوام يتقصى أخباره، ويرصد أحواله، فيأسى لأحزانه، ويطرب لأفراحه، وندر ا، حلت به نازلة، أو أصابته مصيبة إلا عكسها في شعره، وتردد صداها في قصائده الطنانة، وتأتي نكبة فلسطين في طليعة هذه الأحداث فيقول فيها:

**هل لي إلى مهد السلام سبيل**
**الليل داجٍ والطريق طويل**

**يا منكراً شكواي عذرك بيّن**
**وقع الأنين على السليم ثقيل**

**أتسومني مرح الطليق وموطني**
**بين السلاسل والقيود ذليل**

**مليون لاج في العراء تشردوا**
**لم يختلج لهوانهم مسؤول**

**صحت العروبة من عميق سباتها**
**وتحفزت تحت البنود شبول**

**جمعتهم الجلى ووحد بينهم**
**ثأر يجلجل في الصدور جليل**

كان الوطن العربي الكبير حاضراً باستمرار في قلب زكي قنصل وفكره ووجدانه وهو إن غاب عنه بجسمه، فإنه لم يغب بروحه وكل جوارحه:

**ما غبت إلا بجسمي عن ملاعبه**
**وما رجعت له إلا بأحلامي**

ولذلك حين وقع العدوان الثلاثي على مصر عام 1956 وقف يحيي صمودها وإيمانها القوي بالنصر، ويسخر من الغزاة الطامعين الذين تكسرت سيوفهم في معركة القناة، وعادوا يجرون أذيال الخيبة والخذلان:

**تحمي الكنانة أجناد مجندة**
**سلاحها في مثار النقع إيمان**

**سبحان من قهر الباغي وعلمه**
**أن الضعيف له في الحق أعوان**

**غزوتم مصر يحدو خطوكم جشع**
**فكان مغنمكم خزي وخذلان**

وإذا ما احتفل المسلمون في العالم بعيد الفطر السعيد، شاركهم الفرحة بقصيدة "عرس الضياء" فامتدح هذا العيد السعيد الذي هو "غرة الأعياد" والنبي العربي الكريم الذي ضحكت لمولده الفضيلة، واختار موطنه جزيرة العرب، وكيف أنه فتح الدنيا لا طمعاً بالغنائم، بل بنشر دعوة الحق:

**عرس الضياء وغرة الأعياد**
**إن القلوب إلى نداك صواد**

**هشت لمقدمك السعيد حواضر**
**وتهللت لما هللت بواد**

**إني لتربطني بركبك نزعة**
**عربية ملكت علي قيادي**

**آمنت بالإنجيل ثورة مصلح**
**وخشعت للقرآن دين جهاد**

خلع الظلام عن الأنام وشاحه

لما حدا باسم الأمين الحادي

ضحكت لمولده الفضيلة والندى

وكبت مطايا الكفر والإلحاد

واختار موطنه جزيرة يعرب

فاعتز واستعلى لواء الضاد

لم يفتح الدنيا رجاء غنيمة

إن الحطام جميعه لنفاد

لكن لينشر دعوة الحق التي

ولدت على شفة المسيح الفادي

ولما احتفلت الجزائر بعيد ثورتها عام 1966 راح يخاطب أبطال هذه الثورة الذين صنعوا لها الاستقلال، ويبين للمستعمرين الفرنسيين الذين حاولوا طمس لغتها وتاريخها بأن الجزائر ليست لقمة سائغة، وقد كانت ولا تزال منبت الأبطال منذ أيام "هنيبعل" حتى عهد جميلة بوحيرد:

لبست ربى الأوراس حلة عيدها

هلا طلعت على الصباح "بلالا".

قل للذي ظن الجزائر لقمة

ساغت لآكلها ظننت محالا

كم سعفةٍ ذبحت حساماً قاطعاً

ولرب شاة شردت رئبالا

لا يشمخ الغازي بدباباته

الحق أرهب صولة وقتالا

من (هانبال) إلى جميلة لم تزل

أرض الجزائر تنبت الأبطالا

في كل شبر من ثراها صفحة

للمجد تسطع هيبة وجلالا

* * *

لقد كان الشاعر زكي قنصل بلبل العروبة والقومية في المهجر الجنوبي، غنى أمجاد الأمة العربية وتغنى بمفاخرها، وعبر عن مشاعره نحوها بصدق وإيمان وعفوية، تمده شاعرية خصبة، وقدرة فائقة على تطويع اللغة والقوافي، وقد كان غيوراً على لغة الضاد، حريصاً على إحيائها في المهاجر ولذلك راح يخاطب المهاجرين على لسانها قائلاً:

فكيف تسلمني للموت جالية

ترقى لعدنان، أو تعزى لغسان؟

إن تهملوني فلن تجدي متاجركم

لولاي كنتم كتاباً دون عنوان

لم يستطع مدفع الغازي ونقمته

أن يهدما رغم طول العهد بنياني

ولا استطاع الألى في نفسهم مرض

أن يزرعوا الشك في حسني وإحساني

وسعت فلسفة اليونان وازدهرت

حضارة الفرس في حقلي وبستاني

ويطمئن بنت عدنان على مستقبلها وبأننا سوف نظل نحيطها بكل الرعاية والاهتمام، ونداقع عنها ونصونها في القلوب والصدور، ضد من يحاولون النيل منها أو الانتقاص من كرامتها، فهي عنوان قوميتنا، وكهف تراثنا، ولغة كتابنا العزيز المبين.

**بنت عدنان لا تراعي فإنه**

**للمعالي وللمعاني الزكيه**

**قد فتحنا لك الصدور حصوناً**

**وأحطناك بالزنود القويه**

**حرم الشعر لن يباح لرهط**

**بشروا بالسفاسف الأعجميه**

**لم نخف منهم أذاة ولكن**

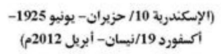
**قد غضبنا لأمنا العربيه**

بقي أن نقول مع شفيق المعلوف "إن شعر زكي قنصل يتميز بصفاء النبرة وجزالة الكلمة، وعذوبة الجرس، ولا تعوزه العاطفة الصادقة، والتجربة العميقة والخيال المرهف الشفاف..." ومع عيسى الناعوري: "وإذا كان جيل الخلق والتكوين الشعري قد مضى، فإن زكي قنصل لا يزال من أعذب عنادل المهجر تغريداً، ولا يزال يفوح منه شذى المدرسة المهجرية إبان زهوتها، بل إنه من الندرة النادرة من شعراء المهجر الذين لم يذبل العنفوان في شعرهم، ولا باخ لون شاعريتهم".

□□



# محمد مصطفى بدوي: عميد الأدب العربي الحديث في الغرب



(الإسكندرية 10/ حزيران- يونيو 1925- أكسفورد 19/نيسان- أبريل 2012م)

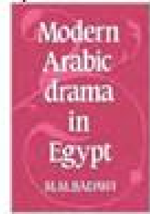
د. عبد النبي اصطيف *

**تستطيع أن تقول :"هو شاعر طليعي، ومن رواد التجديد في الشعر العربي الحديث". ولن تجد من يخالفك هذا الرأي فقد نشر الرجل ديواناً من الشعر الطليعي عام 1956م حمل عنوان "رسائل من لندن"(1) وأتبعه بديوان آخر نشره مشفوعاً بديوانه الأول عام 1979 حمل عنوان أطلال ورسائل من لندن(2)؛ وتستطيع أن تقول: "هو مترجم خبير، خدم قضية النقد العربي الحديث بترجمته مراجع نقدية إنكليزية لا يُستغنى عنها لكل من آي، إيه، ريتشاردز (إذ ترجم له العلم والشعر(3) ومبادئ النقد الأدبي(4))، وجورج سانتيانا (إذ ترجم له الإحساس بالجمال(5))،**

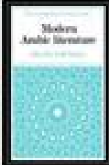
وجورج واطسون (إذ ترجم له **الفكر الأدبي المعاصر(6)**)، وغيرهم (من أمثال ستيفن سيندر(7) وروستريفر هاملتون(8))؛ وخدم المسرح العربي الحديث بترجمته عدداً من روائع شكسبير المسرحية (**الملك لير(9) ومكبث(10)**)، ترجمة لا يجاريه مترجم في دقتها وتألق لغتها واستحضار أجوائها؛ وخدم الشعر العربي الحديث بترجمة بعض روائع الشعر الإكليزي الحديث (إذ ترجم لـ **فيليب لاركن: مختارات شعرية(11)**)؛ وخدم الأدب العربي الحديث في العالم الأنكلوفوني بترجمته عدداً من روائعه إلى الإنكليزية غدت بدورها روائع وأمثلة تحتذى في الترجمة من العربية إلى الإنكليزية (فقد ترجم أعمالاً عديدة لكل من **ليحيى حقي(12) وتوفيق الحكيم(13) وعباس محمود العقاد(14) ونجيب محفوظ(15)**).
ولن ينازعك أحد في حكم هذا على الرجل؛ وتستطيع أن تقول: "هو **ناقد حصيف، نافذ البصيرة، سامي الذوق، واسع الأفق، يقرأ النصوص من داخلها، ويحيط بوشائجها**

* باحث سوري.

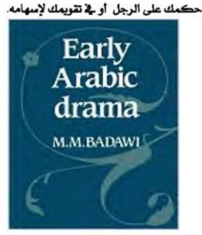
الشاعرية، ويليون والأهمية الشعرية والجيدة، والأهم من ذلك عطفه الذي يخضع لقرائها في الواقع الذي يتيح له فهمها والاستمتاع بها، والتقنية الفنية الفائقة. أكمل نشر بالإضافة إلى كتابه **كولريدج**(16) في **سلسلة تراجم الشعر الغربي** كتابي **دراسات في الشعر والمسرح**(17) و**قضايا الحداثة ومسائل أخرى في النقد الأدبي**(18).



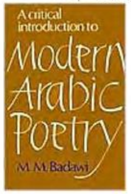

ولأن بدوي يعد في ذلك مؤرخ تاريخ النقد العربي الحديث، لم لا يرى له أنه يستطيع أن نقول إنه جدير بلقب **عميد الأدب العربي الحديث**. ويطلع القارئ في ذلك ما أنتجه الرجل باللغة الإنجليزية من الشعر العربي الحديث من مختارات ودراسات نقدية أكمل نشر بالإنجليزية **مختارات من الشعر العربي الحديث**(19) و**مدخل نقدي للشعر العربي الحديث**(20). وما أنتجه أيضاً عن المسرح العربي الحديث تاريخاً ودراسات وترجمات: **المسرحية العربية الحديثة في مصر**(21) و**المسرحية العربية المعاصرة**(22). فضلاً عن مشاركته بنشر **ثلاث مسرحيات لخيال الظل لمحمد بن دانيال**(23) مع بول كاهال وديريك هوبوود. وما كتبه في تاريخ الأدب العربي الحديث قدمه على نحو موجز معجز: **تاريخ موجز للأدب العربي الحديث**(24). وما حرره من مجلد **الأدب العربي الحديث** في سلسلة **تاريخ كامبردج للأدب العربي**. هذا المؤلف الجمعي الذي تشرك **مطبعة جامعة كامبريدج** بالإنجليزية على مدى ربع قرن، وشارك فيه نحو ثلاثة باحث من دارسي الأدب العربي المشاهير من مختلف الجامعات المرموقة في العالم. ولن نجد إلا من يوافق على رأيه هذا: فإنني الذي لا يطرب في الثقافة العربية الحديثة، مع أن الرجل مغترب في مكان من منظمة اليسع **بجائزة الملك فيصل** عام 1992، ولعل أيضاً من مؤلفه الإنجليزية لم يترجم إلى العربية غير مجلد **الأدب العربي الحديث**(25) الذي حظي بترجمته فريق من الباحثين السعوديين، ونشره النادي الأدبي في جدة. ومن ثم فإن الجمهور الثقافي الذي تنطوي عليه مؤلفاته ظلت محصورة على قارئ الإنجليزية ونستطيع أن نقول إنه **باحث مغترب متميز**. ولن تعوزك الأمثلة على دراساته المقارنة بالعربية والإنجليزية فضلاً عن كتابه: **الأدب العربي الحديث والغرب**(26). علماً أن جل دراساته النقدية بحقلها منظور الشاعر، ونستطيع أن نقول إنه **عراب الأدب العربي الحديث في الغرب**، وأنه بوصفه **أستاذاً جامعياً** في واحدة من أعرق جامعات العالم قد تخرج على يديه ثلة متميزة من دارسي هذا الأدب أمثال روجر آلن، وروبن أوستل، وبول ستاركي، والمرحوم محمد عبد الحي، ومريم كوك، وميرلين بوث، ووجيه فانوس، ومحمد محمود، والمرحومة فاطمة شداد، وغيرهم.



انتشرت على طرفي المحيط الأطلسي وتسنمت كراسي الأدب العربي في أبرز جامعات العالم: أكسفورد، لندن، إدنبره، ديوك، بنسيلفانيا، وغيرها، وفي عدد من الجامعات العربية، وبوصفه **محرراً مؤسساً** لأبرز المجلات المرموقة المعنية بالأدب العربي هي **مجلة الأدب العربي(27)**، وملحقيها الترجمي (**سلسلة الترجمات العربية(28)**) والتأليفي (**دراسات في الأدب العربي(29)**)، وبوصفه **محكماً نزيهاً** لما ينشر عن هذا الأدب، قد قدّم **خدمة فريدة لأدب قومه وأسهم أي إسهام في نشره في العالم الحديث؛ ولن تجد من يصفك بالإسراف في حكمك على الرجل أو في تقويمك لإسهامه.**




نعم ذلك الرجل هو **محمد مصطفى بدوي الشاعر الطليعي، والمترجم الخبير، والناقد الحصيف، والمؤلف الحجة، والأستاذ المتميز، والمحفّز الأدبي والثقافي الفعّال**، والذي غادرنا إلى جوار ربه في مطلع ربيع هذا العام عن عمر ناهز الثمانين خدم فيه ثقافته العربية خدمة فريدة امتدت نحواً من ستين عاماً، مثلما خدم الثقافة الإنكليزية والنقد الإنكليزي الذي ألف فيه كتابين متميزين تبوءا مكانة مرموقة في مكتبة النقد الشكسبيري، هما **كولرج ناقد شكسبير(30)**، **وخلفية لشكسبير(31)** الذي ترجم إلى اليابانية عام 1985.




وربما كان من أكثر إسهامات محمد مصطفى بدوي في الترويج لدراسة الأدب العربي الحديث في الغرب نبلاً وديمومة هو "**جائزة مصطفى بدوي في الأدب العربي الحديث**" التي أوقف عليها، منذ عام 2007م، من ماله الخاص ما يكفي لإدارتها ومنحها لأفضل مقالة تتناول هذا الأدب فيما لا يتجاوز خمسة عشر ألف كلمة، لتكون حافزاً للأجيال القادمة على دراسة هذا الأدب دراسة أصيلة تتسم بالحساسية والإبداع. علماً أن الجائزة تدار من جانب "**مجلس كلية الدراسات الشرقية**" **في جامعة أكسفورد** أعرق الجامعات البريطانية.

---

**الهوامش:**

1. محمد مصطفى بدوي، **رسائل من لندن**، دار الطالب لنشر ثقافة الجامعات، الاسكندرية 1956.
2. محمد مصطفى بدوي، **أطلال ورسائل من لندن**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1979
3. أ. أ. ريتشاردز، **العلم والشعر**، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2001

4. أ.أ. رتشاردز، **مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر**، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005
5. جورج سانتيانا، **الإحساس بالجمال، تخطيط النظرية في علم الجمال**، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة 2001
6. **الفكر الأدبي المعاصر**، جورج واطسون، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980
7. **الحياة والشاعر: تأليف ستيفن سبندر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1960
8. **الشعر والتأمل**، تأليف روستريفور هاملتون، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1960
9. وليم شكسبير، **الملك لير**، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003
10. وليم شكسبير، **مكبث**، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001|
11. **فيليب لاركن، مختارات**، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998
12. **The Saint's Lamp and Other Stories** by Yahya Haqqi, Translated with an introduction. E. J. Brill, Leiden, 1973
13. **The Sultan's Dilemma and The Song of Death** (two plays by Tawfiq al-Hakim in M. Manzalaoui, ed., **Arabic Writing Today: the Drama,** American Research Center in Cairo, 1977)
14. **Sara** by Abbas Mahmoud El Akkad. Translated into English (General Egyptian Book Organization, Cairo, 1978)
15. **The Thief and the Dogs** by Naguib Mahfouz. Translated jointly with Trevor le Gassick (American University in Cairo Press, 1984; Doubleday, London, 1990).
16. M. M. Badawi, **Modern Arabic Literature**, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
17. محمد مصطفى بدوي، **دراسات في الشعر والمسرح**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة 1979.
18. محمد مصطفى بدوي، **قضية الحداثة ومسائل أخرى في النقد الأدبي**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999؛ وانظر له من تحريره وتقديمه:

منير رمزي، **بريق الرماد**، تقديم إدوارد الخراط ومحمد مصطفى بدوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

19. M. M. Badawi, **An Anthology of Modern Arab Verse** (Oxford University Press, Oxford, 1970).
20. M. M. Badawi, **A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry**, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.
21. M. M. Badawi, **Modern Arabic Drama in Egypt**, Cambridge University Press Cambridge, 1987.
22. M. M. Badawi, **Early Arabic Drama**, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
23. **Three Shadow Plays by Muhammad Ibn Daniyal**, ed. By Paul Kahle, prepared for publication by Derek Hopwood and Mustafa Badawi, E. J. W. Gibb Memorial, Cambridge, 1992
24. M. M. Badawi, **A Short History of Modern Arabic Literature**, Oxford, Clarendon Press, 1993.
25. انظر:

محمد مصطفى بدوي (محرر)

**تاريخ كامبريدج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث**،

تحرير عبد العزيز السبيل، أبوبكر باقادر، محمد الشوكاني

( النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، 2002م)،

ومن المؤسف حقاً صدور الترجمة العربية خالية من اسمه على غلافها.

26. M. M. Badawi, **Modern Arabic Literature and the West,** London, Ithaca Press, 1985.
27. **Journal of Arabic Literature** (Leiden)
28. **Arabic Translation Series of Journal of Arabic Literature.**
29. **Studies of Arabic Literaure.**
30. M. M. Badawi, **Coleridge: Critic of Shakespeare**, Cambridge University Press, Cambridge, 1973.
31. M. M. Badawi, **Background to Shakespeare**, Macmillan, London, 1981

# النقد الاجتماعي الساخر في نظم قسطاكي الحمصي*

□ د. أسماء أحمد معيكل *

رسومنا تفنى وأجسامنا تبلى وهذي سُنَّة الكون
وليس يبقى غيرُ آثارنا مَن لي بآثار بها صوني(1)

**كتب قسطاكي الحمصي البيتين السابقين تحت صورته معبّراً عن وعيه بأنّ سرّ خلود الإنسان يكمن فيما يتركه من آثار، تُخلّد ذكره بعد أن يفنى الجسد، وأنّ فناء الإنسان لا يكون بفناء الجسد وإنّما بانقطاع الأثر؛ ولذا حرص في حياته على تقديم أعمال ومؤلفات ودراسات تهمّ الإنسان والمجتمع، وحاول الخوض في مختلف المجالات معبراً عن فكره وتجربته ليضمن لنفسه الخلود.**

لقد كان قسطاكي الحمصي ينظر بعين الناقد المدقق إلى المجتمع محاولاً الكشف عن عيوبه وآفاته، وتعريتها ونقدها؛ لا بقصد التشويه والهدم، بل من أجل إعادة التشكيل والبناء بهدف خلق مجتمع متحضر صحي خال من الأمراض الاجتماعية التي سادت بسبب الجهل والتخلف والفهم الخاطئ لبعض المفاهيم التي جاءتنا من الغرب، معبراً بذلك عن وعيه التنويري البعيد عن عقدة الانبهار بالغرب والتقليد الأعمى له، وحسه النقدي الساخر في تناوله للظاهرة وتعريتها والذي لا يخلو من حس الدعابة والفكاهة.

وسنتناول في هذه الدراسة مجموعة من الظواهر الاجتماعية التي لفتت انتباه الحمصي فشخص الداء وقدم الدواء حيناً، واكتفى بتشخيص الداء في أحايين أخرى. والواقع أن قرب قسطاكي الحمصي من عالم الأدب والنقد جعله يبتعد عن تقديم دراسات اجتماعية تتناول تلك الظواهر، فهو ليس عالم اجتماع؛ ولذا وجدناه يقدم لنا نقده لتلك الظواهر الاجتماعية في قالب منظوم من خلال نصوصه التي وصلتنا. وهنا لابد من التوقف قليلاً عند مفهوم النظم ومفهوم

* مدرّسة النقد الحديث في جامعة حلب

الشعر، ولماذا آثرنا الحديث عن النقد الاجتماعي الساخر في نظم الحمصي لا في شعره؟!

إن الإجابة عن السؤال السابق تدعونا إلى التوقف عند مفهوم الشعر عند الحمصي الذي قدمه من خلال تمييزه الدقيق بين التأليف والنظم والشعر. فالتأليف لغةً هو جمع بعض الكلام ببعضه، وينتج عن هذا التعريف أنه لا يُطلق لفظ التأليف على قصيدة منظومة أو شعر كشعر المتنبي أو البحتري أو الطائي وغيرهم لأنه غير مجموع بل منظوم؛ وإطلاق العرب لفظ النظم على الشعر يدل على أنهم فرقوا بين التأليف والنظم، فلم يقولوا ألف القصيدة أو البيت من الشعر، بل قالوا نظمه؛ وعرفوا النظم لغة بأنه التأليف، أي: جمع اللؤلؤ فإذا كان في السلك أي انضم في الخيط وانتظم فهو النظيم والعقد من الجوهر، ويكون النظم جمع ألفاظ بمعان يترتب منها بيت أو أبيات من الشعر وبوصفهم هذا أنزلوا الألفاظ الشعرية منزلة الدر المنظوم؛ لكن الحمصي يرى أنه بهذا التعريف والتحديد يكون الفارق بين نظم الشعر والتأليف هو وزن الشعر فقط، وهذا غير الحقيقة؛ لأن التأليف تنقيب وتفتيش وجمع، أما النظم -ويقصد هنا الشعر- فهو وحي القريحة واستلهامها فهو فوق التأليف وفوق العلم، إذ كل من أكب على تحصيل العلم، وكان غير جامد الذهن، وأوتي شيئاً من الذكاء قد يبلغ مرتبة العلماء ويؤلف؛ ولكن ليس كل من بلغ مرتبة العلماء يقتدر على نظم الشعر؛ وليس المراد بذلك نظم البيت أو أكثر في علم من العلوم أو نظم مثل من الأمثال أو أرجوزة علمية، أو قصة، فهذا جميعه يدخل في باب التأليف، ويقصد في باب النظم؛ لأننا سنجده فيما بعد يفرق بين الناظم والشاعر فيشير إلى أن الناظم غير محتاج إلى الاستلهام ولا يستطيعه، وإنما هو ذو أذن وزانة أو أنه تعلم العروض وبعض علوم اللغة ليتصرف في نظم الأرجوزة العلمية أو القصة أو الأمثال، فهو وزان كلام وقواف ورجاز قواعد وحكايات، أما الشاعر فهو ذو القريحة والإلهام(2).

ويبدو واضحاً مما تقدم أن الحمصي يفرق بين كل من المؤلف والناظم والشاعر. فالمؤلف: هو كل من حصل العلم والمعرفة، وقام بعملية التأليف والكتابة في موضوع أو أكثر. وأما الناظم: فهو كل من يقوم بعملية التأليف في مختلف الموضوعات، ويقدمها بقالب منظوم لأنه يمتلك أذناً وزّانة أو تعلم العروض وبعض علوم اللغة. وأما الشاعر فيتفرد عنهما في الاستعداد الفطري للإبداع من خلال امتلاك الموهبة والقريحة والوحي والإلهام. وأخيراً يقول الحمصي في تعريفه للشعر: "الشعر هو مرآة نفوس الشعراء، ومتجلى تخيلاتهم بما على وجه الغبراء وما في الفضاء، ومسرح أفكارهم وسرائرهم، ومعرض تصوراتهم وضمائرهم... الشعر ليس كفن الغناء أو التصوير أو النقش أو الموسيقا بحيث يُراد منه تعلم الفن أو مسرة النفس من النظر إلى محاسن المنظورات، واستماع المطربات، بل هو... فن جليل وعلم واسع يحيط بتفصيل المرئيات والمسموعات ووصفها بحسب تأثيرها في نفوس معاينيها وسامعيها، بل وصف سائر المحسوسات والمعلومات على هذا النحو، بل بإبراز الموهومات في صور المشهودات..."(3). ويبدو من خلال التعريف السابق أن الحمصي يقترب في فهمه وتعريفه للشعر من الفهم المعاصر إذ نجده يركز على الجانب الذاتي الانفعالي الحسي التصويري التخييلي لا على الوزن فحسب. إن هذا الأمر هو الذي جعلنا نستخدم لفظ نظم على ما قدمه الحمصي لأن من يدقق النظر في نصوصه سيجدها من صنع الناظم لا الشاعر بحسب تحديده هو؛ ويبدو أن الحمصي كان على وعي بذلك، ولذا وجدنا ديوانه جاء تحت عنوان: "مختارات من نظم الأديب الكبير الأستاذ

قسطاكي بك الحمصي الحلبي" ولم يقل "مختارات من شعر...".

إن ما تقدم يفسر لنا تراجع المستوى الفني للنصوص التي كتبها الحمصي على الرغم من أهمية الموضوعات التي تناولتها؛ وارتفاع هذا المستوى قليلاً في النصوص التي ترجمها، وربما يرجع السبب إلى أنه في النصوص الأجنبية يجد المعاني والصور الشعرية جاهزة، ويقتصر دوره فيها على سبكها وصياغتها ووضعها في قالب محدد؛ ومع ذلك كان غياب الحس الشعري لدى الحمصي يجعله يستخدم بعض المفردات غير الشعرية سواء في نصوصه التي كتبها أم في النصوص المترجمة، من ذلك قوله في نص عرّبه عن قصيدة للشاعر الفرنسي جان رامو(4):

**رفس اللهُ أرضنا فغدت دا**

**ئرةً في الفضاء دوراً سريعا**

ويبدو واضحاً أن الحمصي لم يوفق في قوله (رفس الله)، إذ إن الفعل رفس، وهو في حالة الإفراد يبدو فجاً للغاية في الاستخدام الشعري، ويزداد الأمر سوءاً عندما يصبح في التركيب؛ لأن إسناد هذا الفعل إلى لفظ الجلالة الله يبدو نابياً، فحتى في الكلام العادي لا نقول (رفس الله)، فكيف يستوي الأمر في الشعر؟!

والشواهد التي توضح ما ذهبنا إليه كثيرة منها قوله في محبوبته(5):

**إن الحبيب الذي لسنا نسميهِ**

**ما أنْ يُرى حائماً إلا على قدح**

**وكلنا بنفيس النفس نفديهِ**

**ولا يُرى حاملاً إلا قنانيهِ**

وأيضاً قوله(6):

**أنتَ يا مَنْ على تلكَ الدِّمَنْ**

**يذرفُ الدمعَ، ويستبكي الطلولْ**

**كم تناديها ولو أصغت لمنْ**

**جاءها مستنطقاً كانت تقولْ**

**عدَّ عن جهلكَ يا هذا الغبي**

وقوله(7):

**لك يا ديارُ عليَّ عهدُ كريم**

**أنْ لا يضنَّ منَ الفدا بعظيم**

**أو لستِ أولَ بقعةٍ وقفتْ بها**

**قدمي ومسَّ ترابَها خرطومي**

ويبدو واضحاً من خلال الشواهد السابقة أن استخدامَ الحمصي لمفردات مثل: (رفس، الغبي، خرطومي، قنانيه... وغيرها) استخدامٌ غير موفق شعرياً، ولا يعبر بدقة عن المعنى المراد. وربما يمكننا أن نستثني بعض المقطوعات التي كتبها الحمصي والتي لا تتجاوز بيتين أو ثلاثة أبيات، ويمكن أن نعدها شعراً، ومعظمها كان ارتجالاً أو جاء عفو الخاطر؛ وهذا يعني أن الحمصي عندما كان يترك نفسه على سجيتها كان يقترب من الشعر، أما عندما كان يُعمل العقل والتفكير في مختلف القضايا والموضوعات فإنه يتحول إلى ناظم يصب أفكاره والقضايا التي تشغله في قالب منظوم.

والواقع أن الكلام السابق لا يقلل من أهمية ما قدمه الحمصي بوصفه أحد رجالات التنوير الذين لهم فضل الريادة؛ وإنما هو محاولة لوضع الأمور في نصابها توخياً للدقة والموضوعية، وبعيداً عن النظرة التقديسية لكل ما هو قديم أو مرتبط بالماضي.

وأبرز القضايا التي توقف عندها الحمصي ونقدها تتصل بالتحرر، والطقوس الدينية، والأمراض الاجتماعية، وبعض الظواهر الطبيعية، وفيما يلي بيان لذلك.

**أولاً: المفهوم الخاطئ للتحرر والاهتمام بالقشور لا بالجوهر:**

كتب قسطاكي الحمصي منظومة مطولة وصلت إلى مئة وتسعة أبيات، يتحدث فيها عن مآثر الغرب والغربيين وما وصلوا إليه من تقدم في كافة المجالات - معدداً كشوفاتهم في الفضاء، وفي باطن الأرض، وفي البحار؛ ومشيراً إلى اختراعاهم للكهرباء، وما توصلوا إليه في الكيمياء، ودراستهم للجماد والنبات والحيوان، وتنقيبهم في الآثار بحثاً عن الحقائق، وتقدمهم في العلوم الجغرافية، وتلاشي السحر والخرافات بعد أن أخضعوا كل شيء للعلم الدقيق، واكتشافهم للهاتف، وتقدمهم في الهندسة والبناء، ومدهم الطرق في عرض البحار وعمق الجبال وصنعهم للمراكب الحديثة، واختراعهم لآلات الطباعة، وبراعتهم في الحياكة والصباغة والدباغة والنسيج، وازدهار الفن والأدب عندهم... إلخ، وقد أظهر بذلك رغبة في تنبيه العرب إلى الهوة الساحقة التي باتت تفصلهم عن الغرب وضرورة ترك ما هم فيه من تخلف واستكانة وضعف وركود وجمود، والتوجه إلى العلم والعمل من أجل اللحاق بركب الحضارة التي كان العرب هم أصحابها فيما مضى(8)؛ فهو ينتقد أولئك الذين أخذوا من الحضارة قشورها، وفهموا التحرر بشكل خاطئ؛ فهاهو ينتقد ظاهرة ارتباط مفهوم التحرر بالعري فيما يخص المرأة؛ فكلما كانت المرأة أكثر عرياً كانت أكثر تحرراً وتقدماً؛ لكن قسطاكي الحمصي الذي يعي جوهر التحرر بعيداً عن عقدة الانبهار والتقليد الأعمى للغرب يهبُّ لنقد هذه الظاهرة نقداً لاذعاً، يسخر فيه من تلك الفاتنة التي راحت تستعرض جسدها بشكل فاضح مدعية أن هذا الأمر مظهر من مظاهر التقدم والتحرر والجمال، يقول(9):

**زعمتْ جاهلةٌ بين الحسانْ**
**أنَّ كشفَ الجسمِ غاياتُ الجمالْ**

**فانجلت عن قامةٍ كالخيزرانْ**
**نصفها الأعلى عريٌ كالنصالْ**

**تتهادى وهي تُخفي الألما**

**برزت تحكي بناتَ الملعبْ**
**غيرَ مستورٍ سوى بعضِ القوامْ**

**شعرُ إبطيها بدا كالغيهبْ**
**وترى النهدين منها بالتمامْ**

**يا لزيٍّ فاضحٍ قد حكما**

ويبدو واضحاً من خلال الشاهد السابق أن الحمصي يحاول رسم صورة كاريكاتورية لتلك الفتاة تثير السخرية والضحك من خلال تشبيهه لها عارية بحديدة الرمح أو السكين أو السيف من جهة، ومن خلال المبالغة في وصف سواد شعر إبطيها الذي بدا كالغيهب، منتقداً ذلك العري المبالغ فيه بدلاً من أن يجعل منه مجالاً لرسم لوحة شديدة الإثارة؛ وذلك لأنه لا يريد أن يجمل الصورة بل يسعى إلى التنفير من هذا المظهر الذي يرى فيه تقليداً أعمى للغرب. ويستمر في رسم تلك الصورة الكاركاتورية مشيراً إلى أنه إذا كان هذا الزي الفاضح الذي جاء نتيجة التقليد الأعمى للغرب هو مقياس التحرر فإن نساء كثيرات سيظلمن ولن يستطعن اللحاق بركب التقدم

والتحرر، وسينعمن بالشقاء لأنهن عاجزات عن كشف أجسادهن نتيجة ما فيهن من عيوب خُلقية أو خَلقية، يقول(10):

كم من الزيّ تردّى بالشقاءْ
نسوةٌ يعجزنَ عن كشف النهودْ

قد يكون العذرُ منهنَّ الحياءْ
أو لما فيهنَّ قد جاز الحدودْ

من دقيقِ الحجمِ أو حجمٍ نمى

أو لضعفِ الجسمِ حتى لا يُرى
غيرُ جلدٍ وعروقٍ بارزاتْ

أو للونٍ، لا تسلْ عمّا جرى
فوقهُ من سمّ تلك السائلاتْ

فبدا تحسبُهُ جبسَ الدُمى

وارتباط مفهوم التحرر بالعري وبالشكل الظاهري فقط سيحصره في فئة محددة من النساء اللواتي تنطبق عليهن الشروط المناسبة للتعري؛ أما اللواتي لم يحظين بجسد ملائم للتعري فهن متخلفات بالضرورة وإن كن غير ذلك. ولكن قسطاكي الحمصي بوعيه التنويري كان يدرك أن التحرر لا يكون بهذه المظاهر الخادعة، وإذا كان لابد من تقليد الغرب فلماذا لا نقلده إلا في هذه المظاهر ؟! ولماذا لا تقلد المرأة العربية الغربية فيما توصلت إليه من علوم ومعارف وأدب، يقول عن بلاد الغرب(11):

إن تجدْ فيها أميراتِ الجمالْ
قد تبرجنَ إلى حدِّ السَّرَفْ

فلكمْ فيها لربّاتِ الحجالْ
من كتابٍ نالَ غاياتِ الشرفْ

واختراعٍ نفسُهُ قد عظُما

ولكمْ من فاضلاتٍ عالماتْ
بفنونٍ حظُّنا منها أملْ

ولكمْ من شاعراتٍ كاتباتْ
والوفرِ لا ترى زيّاً أجَلْ

من شعارِ العلمِ يُعلي القيما

وأخيراً يتوجه الحمصي بالنداء إلى أولئك الفتيات مطالباً إياهن بالحفاظ على خصوصيتهن والاعتدال في لباسهن وعدم الانجراف الأعمى وراء (الموضة) والأزياء التي تأتينا من الغرب ولا تتناسب مع مجتمعاتنا، وضرورة التسلح بالوعي والعلم والمعرفة، ففيه النجاة والرقي والتحضر، يقول(12):

فإذا شئتنَّ بالغربِ الشَّبَهْ
فليكنْ بالفضلِ والعلمِ الصحيحْ

فإذا من بعدِهِ جاء التَّفَهْ
شفعَ الأولُ بالعذرِ الصريحْ

أدبُ الأنثى يُرقّي الأمما

إن انتماء الحمصي إلى ثقافتين مختلفتين هما: الثقافة العربية التي نشأ عليها والثقافة الغربية التي تشبع بها عن طريق إتقانه للغة الفرنسية لم يجعله يتعصب لإحداهما؛ بل كان موضوعياً وواعياً ومدركاً لأهمية الانفتاح على الآخر والاستفادة من تجاربه بالشكل الذي يتناسب مع خصوصية مجتمعه وثقافته وأهميتها؛

وهـو مـؤمن بوظـيفة الأدب وبـدوره التنويـري في الإصلاح والتغيير. وهذا الأمر يشكل أحد أهم الأسباب الرئيسة التي أدت إلى الضعف الفني، وغلبة اللغة الوعظية التقريرية فيما كتبه الحمصي لأنه كان منشغلاً بهموم مجتمعه وقضاياه أكثر من اهتمامه بالنواحي الفنية والجمالية.

### ثانياً: المحدثات التي لحقت بالطقوس الدينية:

يقول النبي صلى الله عليه وسلم: "أما بعدُ، فإنّ خيرَ الحديث كتابُ الله، وخيرُ الهدي هديُ محمّد، وشرُّ الأمور محدثاتُها، وكلُّ بدعةٍ ضلالة"(13). إن الحديث عن محدثات الأمور التي لحقت بالطقوس الدينية وآثارها السلبية حديث متشعب، ولاسيما أن تلك المحدثات تزداد في كل يوم خطورة، إذ تبدأ محدثة وبدعة وتنتهي إلى طقس ديني يكتسب قدسية مع أنه لا يمت إلى أصول الدين بصلة. وإذا كانت تلك المحدثات من الأمور المختلف حولها، كما أن تناولها بالنقد يلفه الحرج؛ فإن الحديث عنها وانتقادها يكون عن طريق التلميح دون التصريح، أو الغمز واللمز عن طريق النكات التي تروى حول كل ما له صبغة دينية، وغالباً ما يُسكت عنها على الرغم من وعيها ووعي آثارها السلبية.

ويبدو أن هذا الأمر قد انتقل إلى الأدب فغالباً ما يتم تناول الظاهرة الدينية بشيء من الحيطة والحذر، ويتم تجاوز هذا الأمر إذا رغب الكاتب في دفع الأقاويل عنه. ومن الظواهر التي وقف عندها قسطاكي الحمصي ظاهرة ما لحق بالأذان من زيادات قبل الأذان وبعده، والتي يطلق عليها تسميات متعددة وهي: (التشويق والتجويق والمديح والتمجيد والتسليم... إلخ)، وقد بدأت منذ زمن بعيد، وتنبه إليها الحمصي قبل أكثر من نصف قرن وانتقدها بأسلوب فكاهي، ومازالت موجودة حتى يومنا هذا، بل وتضخمت أكثر فأكثر؛ إذ من الملاحظ للجميع أن فترة الأذان - ونخص بالذكر أذان الفجر - قد تمّ مطُّها من دقائق معدودة إلى أكثر من ساعة في بعض الأحيان.

إن انتقاد الحمصي للمؤذن وما يقوم به يعد جرأة كبيرة منه بوصفه مسيحياً ينتقد ظاهرة إسلامية؛ ولكن من يمعن النظر في سيرة الحمصي وسلوكه يدرك أن الرجل لم يكن يقصد الإساءة، وإنما أراد لفت الأنظار إلى تلك الزيادات والمبالغة فيها مما ينعكس سلباً على روح الدين من جهة، ويشير إلى حق الآخر المختلف دينياً أو عقائدياً أو الذي يعاني من المرض والأرق في أن ينعم بالهدوء والسكينة من جهة أخرى. يقول الحمصي واصفاً ذلك المؤذن الذي أقلق راحته وجعل النوم يجافيه عندما استأجر غرفة في فندق مجاور لأحد المساجد(14):

إنّ المـؤذّنَ في دمشقَ مورّقـي ... بصراخِهِ ياليتَهُ لم يُخلَقِ

يدعو طُوالَ الليلِ دعوةَ سائلٍ ... أو جائعٍ أو ضائعٍ أو أحمقِ

ويقولُ قولاً ليسَ يدركُ كُنهَهُ ... ويظنُّ ليسَ يُجابُ إنْ لم يشهقِ

ويخالُ أنَّ اللهَ طوعَ صياحه ... أو أنّهُ إن لم يَصحْ لم يُرزقِ

كيفَ السبيلُ إلى اختلاسِ الطيفَ من ... شبحِ الكرى ومؤذّني لم يُرفقِ

ويبدو واضحاً من الأبيات أن انتقاد الحمصي لا ينصب على الأذان بحد ذاته والذي من المفترض ألا يتجاوز دقائق معدودة؛ وإنما على الفترة الزمنية

التي بات يستغرقها (طوال الليل)، وعلى أداء المؤذن الذي يبالغ في ما يقوم به حتى يبلغ حد الصراخ. ومن اللافت للنظر في هذه الأبيات التناص الخفي مع الحديث الشريف من حيث المعنى الذي يشير إلى الاعتدال في الدعاء، والنهي عن الصراخ والصياح في مخاطبة الله عز وجلّ لأنه قريب يسمع ويرى، فقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: "يا أيها الناس ارْبَعوا على أنفسكم فإنّكم لا تدعون أصمَّ ولا غائباً إنّه معكم، إنه سميع قريب تبارك اسمُه وتعالى جدُّه"(15). كما أن الدعاء لا يحتاج إلى لغة منمقة أو صوت رخيم حتى يُستجاب.

إن الصورة الفكاهية التي يرسمها الحمصي لشخصية المؤذن لا تنصب على شخصية المؤذن بوصفه رمزاً دينياً إسلامياً؛ وإنما ترتبط بحادثة محددة وبمؤذن محدد أقلق راحته في دمشق، ولذا نجده في الأبيات الأخيرة يتوجه بالدعاء على (متري) صاحب الفندق الذي خدعه وورطه في تلك الغرفة غير المناسبة وغير المريحة، يقول(16):

جوزيتَ يا متري بخدعةِ نازلٍ
ومؤذنٍ ومورّقٍ ومطرّقِ

أبدلتني من غرفتي بشُريفةٍ
وخدعتني يا شرَّ صاحبِ فندقِ

فعليكَ مني كلَّ ليلٍ لعنةٌ
ما صاحَ في ليلٍ مؤذنٌ جُلّقِ

إن ما قدمه الحمصي في النص السابق يثير إشكالية مهمة نعاني منها اليوم، وهي مفهوم الحرية بكل أبعادها الدينية والاجتماعية والسياسية؛ إذ يسود الفهم الخاطئ للحرية ويمارس كل إنسان ما يحلو له باسم الحرية متناسياً الآخر الذي يلحق به الأذى من جراء ما يقوم به الأول، معتقداً أنه الوحيد الذي يعيش في هذا العالم. ويندرج في هذا السياق العديد من المظاهر التي باتت ترافقنا في حياتنا اليومية وفي كل مكان، في البيت والشارع والجامعة ومكان العمل والحدائق وعلى شاطئ البحر وغيرها. فإذا أحب شخص ما أن يستمع لأغنيته المفضلة فعلى الجيران والشارع والحي بكامله أن يستمع معه، وإذا انطلقت إلى مكان عملك وركبت المواصلات العامة فعليك أن تطرب لـ (الخاشوقة، ووطفة، ودانة، ودودو، ونسونجي، والواوا، والعو... وغيرها)، وقس على ذلك ما شئت من المظاهر التي تترافق مع كل مناسبة من المناسبات، مما ينعكس سلباً على شخصية الإنسان وأدائه بسبب التوتر الذي يسم حياته. ويبدو أن المقولة الشائعة (حريتي تنتهي عندما تبدأ حرية الآخرين) قد استبدلت بمقولة أخرى تقول: (حريتي لا تنتهي، ولو ألغت حرية الآخرين).

### ثالثاً: بعض الأمراض الاجتماعية:

لكل مجتمع أمراضه وآفاته، ولعل الحسد أكثرها سوءًا، ونموذج الحاسد من أكثر النماذج بشاعة في المجتمع؛ لأنه يعمل بشكل مزدوج، فهو يسيء لنفسه ولغيره أيضاً، وقديماً نُسِبَ لمحمد بن إدريس الشافعي:

فالنار تأكل نفسها
إن لم تجد ما تأكله

ويبدو أن الحمصي قد عانى من الحاسدين كثيراً، أو أنه كان ينفر من داء الحسد نفوراً شديداً. ولذلك نظم أقصوصة بعنوان (الحسود) وصلت أبياتها إلى سبعة وخمسين بيتاً يشخص من خلالها نموذج الحسود. وقد استطاع الحمصي في هذا النص أن يكشف عن نفسية الحاسد وانعكاسها على شخصيته وآلية تعامله مع

الآخرين، وردود فعله إزاءهم، فهو يكره نجاحهم، وتطربه أحزانُهم وهمومُهم ومشاكلُهم، وتحزنه سعادتُهم ويسعى إلى الوشاية بهم، ولا يهنأ عيشه إن لم ينغص عيشَهم، وباختصار شديد هو عاجز عن فعل الخير أو تمنيه لأحد، وقادر على فعل الشر أو تمنيه للجميع إن لم يستطع فعله. يقول الحمصي(17):

وهو إنْ قيلَ: فلانٌ ربحْ
قال: هذا خَبَرٌ لم يصحْ

وتراه لو نُفي أو ذُبح
لا يرى ذلك رزءاً جسيمْ

مثل ما لو جئتَهُ بالخبزْ
عن غنيٍّ أحرزَهُ أو نعيمْ

ويتوصل الحمصي إلى أن الحسد داء لا علاج له، وأن أفضل شيء يقوم به العاقل أن يبتعد عن هذا النموذج من البشر قدر المستطاع. ويبدو أن هذا الحل لم يرو غليل الحمصي فأفتى بقتل الحاسد في نهاية النص على لسان الحاكم الذي كان يقاضي أحد الحاسدين، مشيراً إلى أن قتل الحاسد فعل يثاب عليه فاعله أجراً عظيماً، يقول(18):

عندَ ذا نادى به الحاكمُ
أيُّهذا الحاسد الظالمْ

ما لما قدَّمْتَهُ راحمُ
قد قضى الشرعُ المنيفُ الكريمْ

قتلَ من يؤذي لكي يعتبرْ
إن في قتلك أجراً عظيمْ

ولا يخلو انتقاد الحمصي لشخصية الحاسد من الحس الفكاهي الساخر، ولاسيما إذا كان هذا الحسود كنوداً أيضاً، يقول(19):

عَيِّيٌ بنطق المَدْحِ حتى لَوَ انَّهُ
تكلَّفَ حمدَ اللهِ ضاقت مذاهبُهْ

ضنينٌ بلفظِ الشُكْرِ يحسبُ أنَّهُ
إذا جاد بالشينِ استفاضت مواهبُهْ

ويبدو واضحاً من خلال الشاهد السابق أن نموذج الحاسد يبلغ أقصى مداه عندما يجمع بين الحسد والبخل، فهو بتركيبته العجيبة يعجز عن النطق بالحمد أو الشكر في أي موقف من المواقف، حتى أنه عندما يحاول جاهداً أن يحمد الله أو يشكره لا يجد إلى ذلك سبيلاً؛ وإذا كان حاله مع الله عزّ، وجلّ على هذا النحو فلنا أن نتخيل حاله مع البشر.

لقد استطاع الحمصي أن يجسد لنا شخصية الحاسد بطريقة تثير السخرية والضحك من جهة، عندما نجده يبخل بلفظ كلمة شكر فيتوقف عند حرف الشين ولا يستطيع أن يكملها، وتثير الشفقة من جهة ثانية لأنها شخصية مريضة تعيش حالة معاناة دائمة بسبب طبيعتها، منبهاً إلى ضرورة الحذر منها والابتعاد عنها، ولعل الحمصي في تجسيده لشخصية الحسود وصياغته لنهجها في الحياة يذكرنا بما قدمه لنا الجاحظ في (البخلاء)؛ والفارق بينهما أن الحمصي قدم قصته نظماً، أما الجاحظ فجاءت قصصه نثراً. وكأن الحمصي كان يتطلع بدون وعي إلى قوله تعالى: "ومن شر حاسد إذا حسد". (الفلق: 5).

وأما الداء الثاني الذي توقف عنده الحمصي بالنقد فهو الطمع من خلال مداعبته لبائع ثريات يدعى مرسي مذكور، كان يتردد إليه، فنجده مرة يمتدح مهارته في عمله، ومرة

يذم طمعه وجشعه مذكراً إياه بأن القناعة كنز لا يفنى، ويبدو أنه لم يكن مستاء من الرجل وإنما جاء نقده له على سبيل المداعبة، وهي فيما يبدو سمة من سمات روحه؛ ولذلك نجده يمدحه ويداعبه بقوله(20):

أشعةٌ نُسجتْ من مَعْدِنِ النُّورِ
أمْ جوهرٌ قد بدا في ثوبِ بَلّورِ

أم ذاك سحرُك يا مرسيُّ تعجزنا
ارخصت الماسنا يا خيرَ مذكورِ

لله درُك، كم تُهدي لنا طُرَفاً
تسومُنا تافهاً من غيرِ تسعيرِ

وعندما يطلب منه مرسي نسخة من الأبيات السابقة التي تحتوي على معانٍ إيجابية يفاجئه بنسخة مقلوبة رأساً على عقب يعرّض فيها بطمع مرسي وخداعه بأسلوب ساخر يثير الضحك، يقول فيها(21):

أشعةٌ نُسجت من عنصرِ الزُّورِ
أم عنكبوتٌ بدت في ثوبِ زنبورِ

أم ذاك سحرُكَ يا مرسيُّ تخدعُنا
لسلبِ أموالنا يا شرَّ مذكورِ

لا دَرَّ دَرُّكَ من بياعِ شعوذةٍ
تسومُنا ذهباً صرفاً ببلّورِ

لقد أوتي الحمصي عيناً مدققة تستطيع التقاط العيوب بيسر، وساعده حسه النقدي على تعريتها ونقدها حرصاً منه على سلامة مجتمعه، كما نجد لديه نصوصًا أخرى مشابهة في توجهاتها المجتمعية، وبنائها الفني، ومن ذلك نصًا: (الغاوية، والغانية)(22)، وهما ينتقدان انتشار الفساد المفضي إلى ضياع الشباب.

**رابعاً: بعض الظواهر الطبيعية:**

الطبيعة مصدر للشعر والجمال، ولكل مبدع رؤية خاصة، وانفعال خاص بالظاهرة التي تؤثر فيه، فابن حمديس الصقلي فاضت قريحته شعراً عذباً، ما نزال نتغنى به إلى اليوم عندما نرى تساقط البرد؛ إذ قال(23):

نثر الجو على الأرض برد
أيُّ درٍّ لنحورٍ لو جمد

لولو أصدافه السحب التي
انجز الخالق منها ما وعد

ولكنه لم يتنبه إلى الآثار السلبية التي من الممكن أن يسببها البرد من إتلاف المحاصيل والمزروعات، وتساقط الثمار والأزهار، وغيرها.

أما الناقد الناظم قسطاكي الحمصي فلم ير من الثلج الذي هطل في مدينة حلب إلا الآثار السلبية التي خلفها فراح يصفه في نص بلغ ثلاثة وأربعين بيتاً، عدد فيها آثار الثلج السلبية على البشر والحيوان والحجر، يقول(24):

يا ثلجُ في مصبحي وفي غسقي
يا ثلج في مَفرقي وفي طُرقي

فرّقت يا ثلجُ شملَ متصلٍ
قطّعتَ أسبابَ كلِّ مرتزِقِ

ويا ثقيلاً حلّا ومرتحلاً
أصبحتَ مثلَ القذاة في الحدقِ

يا شرَّ ضيفٍ روعت أنفسنا
طيورنا من لقاكَ في فَرَقِ

كـم حـائطٍ نـاطحَ الـسماء غـدا
مُـشققاً فانهـوى مـن الـرَهَقِ

وتـربةٍ لم يعـد لهـا جلـدٌ
علـيك أهـبطها إلى سُـحُقِ

أهلكـت أغنامـنا وطائـرنا
سـعيدُنا فـيك راحَ، وهْـوَ شَـقي

إن مـن يمعـن النظـر في الأبيـات الـسابقة فسيدرك صحة ما ذهبنا إليه من أن الحمصي لم يكـن شـاعراً بـل كـان ناقـداً في المقـام الأول وناظمـاً في المقـام الثانـي، فمـا كتبه الحمصي حـول الـثلج يخلـو مـن الحس الجمالـي والفني ولا يحتاج إلى الوحي أو القريحة أو الإلهام؛ وإنما هـو أقرب إلى التوصيف الواعي للظاهرة وتفكيكها والوقـوف علـى كـل جوانـبها، وهـذا لا يـأتـي إلا نتيجة للتفكـر والـتعقل في عـرض الظاهـرة مـن أجـل نقـدها. ولعـل هـذا الـنص يـبدو أقـرب إلى التقاريـر الصحفية التي ترصد الكوارث الطبيعية منه إلى النصوص الأدبية لولا احتواؤه على الوزن.

أمـا عندما يعـرّب الحمصي أبياتاً شعرية عن الفرنـسية فـسنجد للـثلج معنـى مخـتلفاً، فبياضـه يقـترن ببـياض كـف المحـبوبة الـذي يـروي ظمـأ الشاعر، يقول الحمصي(25):

إن شـئتِ أن تـرفعيني فـوق كـل بـني
حـواء عـن نعمـةٍ في الجـود غـراء

روّي بأبـيض كـفكِ مـنكِ ظمـأ فمـي
إن كـان ذا الـثلجُ لا ينحلُ في الماء

وشـتان بـين معنـى الـثلج هنـا ومعناه في النص السابق، ويبدو السبب واضحاً وهـو أن الحمصي في هـذين البيـتين وجـد المعنـى جاهـزاً وكـذلك الـصورة، ولـم يتدخل في الـنص الفرنـسي، وإنمـا قام بإضافة الوزن فقط.

أخـيراً لابـد مـن الإشـارة إلى أن تـنقل الحمـصي في نظمـه بـين الـشعر العمـودي والـرباعيات والموشـحات والمخمسات قـد أدى إلى غـياب الأسـلوب الخـاص بـه، فكـان أقـرب إلى الناظم المقلد المجرب الذي يستعرض قدراته في الـنظم بطـرق مخـتلفة مـنه إلى الـشاعر الـذي لـه بصمته الأسلوبية الخاصة به والتي تميزه من غيره مـن الشعراء، كما أن التخفف من اللغة الإيحائية والرمـزية قـد مـال بنـصوصه مـن الـشعرية إلى السردية، بل إلى الكلام العادي على الرغم من وجـود الـوزن الـذي أعطـى تآليفه صـفة الـنظم لا النثر. وهو ما أكدنا عليه منذ البداية.

---

**المصادر والمراجع:**


- **الحمـصي**، قـسطاكي: **مختـارات مـن نظـم الأديـب الكـبير الأسـتاذ قـسطاكي بـك الحمصي الحلبي**، المطبعة المارونية، حلب، 1939.
- **منهل الوراد في علم الانتقاد**، مطبعة العصر الجديد، حلب، 1935.
- **الوطنية**، د. ط، 3/شباط/937.
- **أناشـيد مـن العهـد القـديم**، هديـة مجلـة الكلمة، 1973.
- **ألتونجـي**، محمـد: **قـسطاكي الحمـصي شـاعراً وناقداً وأديباً**، دار الأنوار، بيروت، ط 1، 1969.
- **ابـن حمـديس**: **الديـوان**، صـححه وقـدم لـه الدكـتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1379هـ - 1960م.

- **العيني**، بدر الدين: **عمدة القاري في شرح صحيح البخاري**، ضبط وتصحيح عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.
- **المباركفوري**، صفي الدين: **منة المنعم في شرح صحيح مسلم**، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999.

---

**الهوامش:**

* قسطاكي الحمصي (1858 -1941): قسطاكي بن يوسف بطرس... ينتهي نسبه إلى ميخائيل مسعد الحمصي، وهو الجد الأعلى الذي قطن حلب مهاجراً من بلدة حمص، وفي حلب كان مولد قسطاكي في الرابع من شباط عام 1858، أما وفاته فكانت في السابع من آذار سنة 1941. ينظر لمحة عن حياته:

- الحمصي، قسطاكي: أناشيد من العهد القديم، هدية مجلة الكلمة، 1973، الترجمة التي كتبها جبران النحاس ص5 -12 .

- ألتونجي، محمد: قسطاكي الحمصي شاعراً وناقداً وأديباً: دار الأنوار، بيروت، ط1، 1969، ص17 -18.

(1) الحمصي، قسطاكي: مختارات من نظم الأديب الكبير الأستاذ قسطاكي بك الحمصي الحلبي، المطبعة المارونية، حلب، 1939، ج1، ص24.

(2) ينظر: الحمصي، قسطاكي: منهل الوراد في علم الانتقاد، مطبعة العصر الجديد، حلب، 1935، ج 3، ص77 -78 -79.

(3) الحمصي، قسطاكي: مختارات من نظم الأديب الكبير الأستاذ قسطاكي بك الحمصي الحلبي، ص1، 7.

(4) المصدر السابق: ص 29.

(5) المصدر السابق: ص 31.

(6) المصدر السابق: ص 24.

(7) الحمصي، قسطاكي: الوطنية، د. ط، 3/شباط/ 937، ص 3.

(8) ينظر: المصدر السابق، ص17 -23.

(9) المصدر السابق: ص68.

(10) المصدر السابق: ص69.

(11) المصدر السابق: ص70.

(12) المصدر السابق: 70.

(13) المباركفوري، صفي الدين: منة المنعم في شرح صحيح مسلم، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999، ج2، كتاب الجمعة ب14 -15، باب كيف كانت خطبة النبي صلى الله عليه وسلم، ص12.

(14) المصدر السابق: ص107 -108.

(15) العيني، بدر الدين: عمدة القاري في شرح صحيح البخاري، ضبط وتصحيح عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ج 14 كتاب الجهاد والسير، باب 131، ص339.

(16) المصدر السابق: ص108.

(17) المصدر السابق: ص 42، وينظر: ص38 -39 -40 -41.

(18) المصدر السابق: ص 42.

(19) المصدر السابق: ص 108.

(20) المصدر السابق: ص 132.

(21) المصدر السابق: ص 132.

(22) ينظر: المصدر السابق، ص 32 -33 -34 -35 -36 -37 -38.

(23) ابن حمديس: الديوان، صححه وقدم له الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1379هـ - 1960م، ص117.

(24) المصدر السابق: ص 79 -80.

(25) المصدر السابق: ص 150.

# غسان كامل ونوس في الثقافة والأدب

□ عبد اللطيف الأرناؤوط *

**الكاتب "غسان كامل ونوس" لم يكن أول من تناول إشكاليات الثقافة العربية الراهنة في واقعها التاريخي، فقد سبقه إلى ذلك مفكرون عرب ومستشرقون وأجانب تحت تداعيات العولمة وسعيها إلى تدويل الثقافات الخاصة للشعوب، بل لم تعد الثقافة العربية والإسلامية مسألة تهم الشعب العربي والشعوب الإسلامية وحدهما فحسب بل أضحت بعد أحداث سبتمبر وما سمّي بالإرهاب تهم الكثير من شعوب العالم الأخرى، وقد أفاد الكاتب "ونوس" من الدراسات التي سبقته وهي تصب في اتجاهين كبيرين: اتجاه يدعو إلى التحصن بالأبنية الثقافية السائدة بحكم أنها رمز لخصوصية هوية الإنسان العربي المستهدفة من القوى الخارجية، والاتجاه الثاني يدعو إلى التغيير الثقافي الشامل باعتباره حاجة داخلية ومطلباً قومياً، وينادي بتجديد الأبنية الذهنية والرؤى الفكرية، وتفعيل دور المثقف العربي أداء وسلوكاً بحكم أنه رائد هذه الثقافة ومهندسها.**

تجمع المعايير التي استند إليها "غسان كامل ونوس" في أحكامه مع الثقافة العربية والإسلامية السائدة والمثقف العربي ممارساته الثقافية بين الحفاظ على الهوية والدعوة إلى التغيير في محاولة للتوفيق بين الشرط الإيديولوجي للثقافة والشرط العقلاني، مستفيداً من كتابات من سبقوه ومنهم هشام شرابي والعروي ومحمد أركون، وإدوار سعيد، ومحمود أمين العالم، وأدونيس) وسواهم من المستشرقين والأجانب ممن عنوا بالخطاب النقدي الثقافي المعاصر، وحاولوا أن يقعّدوه بنظريات معرفية تتقاطع فيما بينها وتتباين أحياناً، وتنطلق كلها من التساؤل عن سبب هذا الوهن الثقافي الذي أدى إلى فشل القوى الاجتماعية والسياسية والثقافية التي سعت إلى النهضة العربية والإسلامية.

لم يعن المؤلف "ونوس" بما عني به من سبقه من المفكرين في وضع قاعدة معرفية للخطاب الثقافي العربي الإسلامي المعاصر، وآثر أن

*باحث سوري.

يمارس دوره كمثقف، فيراقب بعض الجوانب السلبية في أداء المثقفين ورؤاهم للفعل الثقافي، وترديهم في توجيه الثقافة وجهتها السلمية في خدمة المجتمع، وتغليبهم مصالحهم الذاتية، وسعيهم لشهرة زائفة متنازلين عن دور المثقف الذي يقف إلى جانب الحق ويدافع عنه، ويرفع مظالم الناس، ويحمل راية العدل والحريّة، فيكون أداؤه فعلاً ضاغطاً على الرأي العام، ويتسم بالكناية سواء من حيث تعميق المثقف ثقافته ووسائله، وإيمانه برسالته، والسعي لتعزيز دور الثقافة وأثرها في تغيير الواقع الاجتماعي والنفسي للمجتمع.

تبرز أهمية الكتاب من حيث أنه ليس محاولة تنظيرية تستند إلى جدل فكري معرفي يشرّع للثقافة والمثقفين بقدر ما هو ثمرة تجربة تفاعلية مع الثقافة وسدنتها، وملاحظة واقعية ملموسة لما يجري على الساحة الثقافة العربية من سلبيات وإيجابيات بهدف تصحيح المسار وتحرير دور المثقف وتفعيله، وفضح كثير من الرموز الثقافية في هذه الساحة التي جيّرت كل رصيد ثقافي.

يفترض أنه موجه لحركة التغيير والبناء لغايات ذاتية رخيصة، ومن يتمعن جيداً في الوقائع التي يذكرها المؤلف، والفضائح الثقافية التي يرصدها يدرك في نهاية المطاف. لماذا لم تؤدّ الثقافة العربية الإسلامية الراهنة دورها فسقطت وسقط بسقوطها المثقفون؟.

يقول الكاتب تحت عنوان: المثقف والفعل الثقافي [ليس المثقف ملاكاً ولا كائناً لا يأتيه الباطل من أي سمت، لكنه ليس هشاً يسهل امتصاصه، ولا جاهلاً يسهل تغافله، وليس مشرعاً للرياح كي يفتتها، ولا جاحداً ليتنكر لأهله ووطنه وحقوقه وقضاياه وليس مائعاً يأخذ شكل الوعاء الذي يحتويه، وليس ظلاً لعملاق ولا صدى لأي صوت،.. والفعل الثقافي ليس فعلاً آنياً وإن كانت لديه أصداء مما يجري، وسيبني على تفاصيله وعناصره، ونتائجه ليست مباشرة، وهو ليس إعلاماً مستفزاً مع أهمية ما ينجز عبر الإعلام، بل هو فعل متصل وجذوة متعددة وجهد ومثابرة وتضحية وتفان.. لا بد من الوصول إلى الآخرين الذين يحبون الحقيقة].

ويفرق الكاتب بين الفعل الثقافي والفعل السياسي، فمن البدهي أن ينخرط المثقفون في تيارات سياسية متنوّعة، لكن لا يصح بحال أن يكون المثقف تابعاً للسياسي من دون رؤية واعية، وليس له أن يصمت ويقعد متفرّجاً، من المفترض أن يكون المثقف موجّهاً للسياسي لا تابعاً له، وأن يكون له رأي واضح يتجاوز مناورات السياسة، ليس له أن يكون مروّجاً أو مسوّغاً، أو صامتاً، أو متناقضاً يقول ما لا يفعل، أو متفرجاً يؤجل فعله منتظراً ما تسفر عنه حركة الزمان.

وتحت عنوان (فساد ثقافي) يقول الكاتب "نستطيع أن نأمل ونتفاءل إن فسد كل شيء إلا الثقافة. ويستعرض صوراً من الفساد الثقافي منها: صورة المثقف الذي يريق مداد قلمه ويجير سلوكه ومواقفه بعيداً عن نصرة الحقيقة والكرامة والموضوعية، وصورة المتلقي الذي يسنده بلا رؤية ولا رصيد، ومن علامات الفساد الثقافي التغني بالديمقراطية وإلهام الآخرين بشرفها، وممارسة ألوان كل انتهاك لها، متمرساً حول أنانيات ومكاسب أو متذرعاً بحقه في التعبير لكنه في ممارساته الثقافية متسلط أصم أذنه عن سماع وجهة نظر الآخر، ومستبد يفرض رأيه بما يملك من سطوة ونفوذ.

وتحت عنوان (لا تموت ولا) ينزه الثقافة عن الابتذال مثلما ينزهها من أن تكون مترفة، أو يقتر عليها إلى حدّ الشح، وبين الأمرين مزالق ومشاريع تلبس لبوس الثقافة وترفع شعارها وهي

لا تمت إلى الثقافة بصلة. ويستنكر أن تجيّر الثقافة لصالح ذي مال أو جاه يدعي أنه يرعاها وهو يرعى نفوذه، ويجود عليها كمحسن يتوقّع أن يخلد تحت شعار تكريمها.

ومن الغريب أن تترك الدولة أمر رعاية الثقافة لأمثال هؤلاء المحسنين، فمن الخير للثقافة أن تحتضر وتموت من أن تحيا بالمساومة على استقامتها أو جعلها متسوّلة تتذلل على أعتاب المحسنين.

وعن المسؤولية الثقافية يستنكر المؤلف ترشيح مسؤولين لرعاية الثقافة ليسوا أهلاً لمواقعهم وإغفال الجديرين من المثقفين لكي لا يزحمهم أحد في مواقعهم العليا، وتظل أسماؤهم لامعة، ومثل هؤلاء الأشحاء ثقافياً سيقفون حجر عثرة في طريق نشر الثقافة وتعميمها، فتقتل المبادرات وينوء الحامل الثقافي بالعجز، وتنوس المواهب التي لا تجد لها مشجعاً.

ويدعو إلى إدارة الثقافة بروح ديمقراطية بعيدة عن الفردية والأنانية، وبطابع تشاركي مؤسساتي، فمهما بلغ الفرد من وعي ثقافي فلا بد له من الإفادة من آراء الآخرين وحفزهم على العمل من خلال المشاركة باتخاذ القرار، والمشاركة أحوج حين يكون المسؤول الثقافي قد تقلد منصبه وهو ليس أهلاً له، فإن تفرد بالقرار أساء وإن استسلم لمن حوله تقاذفوه بين رغباتهم ومقاصدهم ومصالحهم، ويستدل على الفوضى في إدارة المؤسسات الثقافية ما يلحظ من هدم المسؤول المستجد لكل ما بناه سلفه، وما بذل من جهد ليرضي نوازعه، ما يجعل التخطيط للثقافة سبيلاً للأهواء، وليس بناء مؤسساتياً يغتني مع كل جهة. فالفرق كبير بين التأسيس لفعل ثقافي مستمر متنام، وفعل ثقافي غايته الدعاوة والظهور وتبييض السمعة، واستدراج النجوم للإفادة من بريقها من غير تطوير للعمل الثقافي، وقطع الطريق أمام المواهب الواعدة وتشجيعها لضمان التواصل والاستمرار بين الأجيال.

ليس غريباً تجاه هذا الواقع المتردي الثقافة أن يعزف الناس عن حضور النشاطات الثقافية، وأن يتجشم هؤلاء المختارون الثقافيون عناء الرحلة إلى المحافظات فلا يجدون من يستمع إليهم سوى مدير المركز الذي دعاهم. لا لأن الشعب متخلف يكره الثقافة أو تشغله لقمة العيش بل لأنه لا يجد فائدة من مشاركة ثقافية لا تستجيب لمطالبه الثقافية الحقيقية، ومع ذلك لا يبدّل هؤلاء الأوصياء على الثقافة نهجهم، ولا يسألون عن سرّ انصراف الناس عن رؤاهم الثقافية وهو يمكن في عجزهم عن تلبية الجماهير إلى الخبز الثقافي الذي يغذيها، وليس التهويم في آفاق ثقافية مستوردة أو بعيدة عن روح الشعب. والشعب على نقيض ما يتوهمون، يحب الثقافة إذا كانت تستجيب لطبيعته.

ويعرّي بعض رموز الثقافة المسيطرين عليها فهم يكرهون بروز اسم أديب موهوب لأنه يزحمهم على النجومية، ويحاربونه بشتى السبل ويسفهون نتاجه، ويقطعون الطريق أمام شهرته، ويتعاونون على تدميره بمجموعة من الناشئين فاقدي الموهبة فيجعلونهم بطانة لهم يتسلّقون على جدارهم كشجر اللبلاب.

ومع غياب النقد المنصف يحشدون فريقاً من النقاد والزائفين همهم المدح والذم وبيدهم الحكم على النصوص الجديدة الواعدة، يرفضونها بجرة قلم من غير أن يقرؤوها، أو يقرؤون منها سطوراً تساعدهم على تعليل رفضهم.. بعيداً عن الموضوعية والإنصاف ومن غير وازع من ضمير، ويترتب على ذلك تجييش سدنة الأدب في شلل معزولة تدور كل شلّة في ذلك المسؤول الثقافي، وتمكّن له في الاحتفاظ بمنصبه. ويغامر المبدع حين يسعى لاختراق حواجز

الاعتراف وهي المراكز القادرة على رفع الأديب وخفضه، ويبدو ساذجاً إن ظن قادراً على اختراقها وهي تسيطر على مختلف وسائط النشر والإعلام، وقد تظهر المبدع مشوّهاً، أو شاذاً في سلوكه ولباسه، مستغلة سلوك بعض المبدعين الذين يحسبون أنهم بشذوذهم سلوكياً أو اجتماعياً يقتربون من صورة المبدع كما جسدته سير بعض الأعلام، متجاهلين أن أغلب النصوص الإبداعية كتبها مبدعون أسوياء في سلوكهم وتصرفاتهم.

ويتناول مسألة إنتاج المبدع وصلته بعمر المبدع، فيرى أن الإبداع لا عمر له، ولا زمن يحدده، فمن المبدعين من يتوقف إبداعه سنين، ومنهم من يستمر إبداعه حتى الممات، قد يخف وهج المبدع في مرحلة أو في آخر العمر، فالحركة الإبداعية ليست وحيدة الاتجاه لكن من حق المبدع أن يتوقف متى شاء أو يبدل نوع إبداعه كما فعل "الطيب الصالح" حين تحول عن كتابة الرواية في آخر عمره إلى المقالة.

وعن ظاهرة العزوف عن القراءة التي ترد لأسباب منها انتشار وسائل الإعلام الحديثة وانصراف الناس إلى لقمة عيشهم، أو إحساسهم بأن الثقافة لا تحلّ مشكلاتهم، والانصراف عنها تبعدهم عن الهم والرهق يرى المؤلف أن الكتابة الإبداعية دخان لاحتراق الكاتب واحتراق القارئ، وقد تحرك مشاعر القلق لدى القراء لكنها سبيل لتوازن نفسي وتطهير لمعاناتهم وفي هذا بالذات يكمن ما نربحه منها.

وقد تثبط همة الإنسان أمام هذا السيل المطّرد من المطبوعات الغثة والسمينة التي تقذفها المطابع حتى بدا الأمر وكأنه تشويه للذائقة وتمييع للإبداع، لكن هذه اللعبة الطريفة تبدو أفضل من ممارسات أخرى كالجلوس في المقهى أو لعب الورق وممارستها والانشغال بها يوجّه الكتّاب ويرفع من سويّتهم، وللمبدع أن يمارس حريته في الكتابة، وهو حق لا يجوز مصادرته، لكن بالمقابل لا يصح بحال أن يمارس الكتابة من لا يملكون شروطها ولو بحد أدنى، كإتقان اللغة، والإطلاع على ما كتب في موضوعه، حتى لا يكون عمله ساذجاً وسطحياً، وقد يقع التشويش من سوء فهم المتلقي لما يقرأ، ومهما يكن من أمر فلا بدّ من دراسة ونقد ما يصدر من نصوص دراسة جادة، ويراجع المبدعون أعمالهم قبل الإقدام على نشرها، لأن الكتاب بعد صدوره يصبح ملكاً للقراء ومسرحاً للتقويم والتحليل.

ويتعرّض الكاتب "غسان ونوس" لبعض التقاليد الكتابية ومنها تكليف المؤلفين علماً من الأعلام كتابة مقدمة لعمله الإبداعي، فلا يستسيغ هذا التقليد حتى لو كانت مفاتيح لفهم الأثر، لأنها لا تخرج عن مفهوم الدعاية للمقدم الذي يمارس فعل الأستذة في مقدمته، ويشرف على صاحب الأثر من علٍ وقد يقدم بكلام لا صلة له أو خبرة بموضوع الكتاب، فالنص كما يرى، يقدم نفسه، وهو ليس محتاجاً لمقدمات قد تسيء لفهمه أو لرؤية كاتبه، وليس ما يمنع من كتابة مقالات نقدية مستقلة تقدم الأثر بعد صدوره، فلنترك للقارئ فرصة التواصل مع الأثر من غير وسيط.

ومن التقاليد السائدة تلك الألقاب التي تطلق على المبدعين ومنها الكاتب التحرير، والشاعر الكبير، وأكثر هذه الألقاب ليست في محلها، فكلمة شاعر أو كاتب وحدها تكفي، ويكبر المبدع حين ندرس أثره ونعترف بموهبته، وبحسبه ذلك تكريماً، ويستعرض بعض سلبيات المحرّر الثقافي لمجلة أو زاوية في صحيفة فهو يخون رسالته حين يقرّب من يشاء ويستبعد من يشاء ويرفع من يشاء لغايات في نفسه، فيكرس بذلك لبؤس الواقع الثقافي وترديّه.

ومن هؤلاء أيضاً المتاجرون بالثقافة من حملة الحقائب، يطاردون المبدعين ويمطرونهم بأسئلة لا يعرفون الإجابة عنها، يرسلونها رشاً ودراكاً، يشغلون المبدع للإجابة عنها أيّاماً، وهي أسئلة يخرج معظمها عن اهتمامات المبدع ومجاله، وتتطلب الإجابة عنها دراسات معمقة في علوم اجتماعية ونفسية خارجة عن نطاق اختصاص المبدع، وبهذا تغدو المقابلات سبيلاً للتعمية والإحراج، ورغبة السائل بالتطفل لقضايا لا يعرف عنها سوى عنوانها، وليس همه من ذلك خدمة الثقافة بل الاسترزاق الرخيص، ومن المؤسف أن يجد بعض المبدعين في هذه المقابلات سبيلاً للشهرة وباباً لإدعاء الثقافة الموسوعية الكاملة، وهم في أحسن حال فريسه لتجار الشنطة الثقافية التي تبدو كجراب الحاوي تصلح لترقيص كل الأفاعي.

وحول كفاية المبدع في الأداء المنبري يذكر المؤلف بعجز بعض المبدعين عن إيصال إبداعهم مشافهة مع تفوقهم كتابياً، وكان الخليفة عثمان (رضي الله عنه) يقول شيّبني صعود المنابر، ومنهم من يقف على المنبر وكأنه معلم صف يستهين بقدرات سامعيه، ومنهم من يرى في محاضرته عملاً روتينياً يتقاضى عليه أجراً، ومنهم من ينحرف عن هدف محاضراته ويستطرد أو يفرض آراءه على السامعين، ومنهم من لا يحضّر سوى قصيدة واحدة يدور بها من مركز إلى مركز، أو يستمد محاضراته من مادة مسطحة ومراجع مستهلكة، أو يحتكر الكلام ويحتقر الوقت فلا يترك للسامعين فرصة المشاركة والحوار الجاد الذي يبلور عمله، ولا يعني ذلك أن يكون المحاضر عبقرياً فلا يقدم إلا الجديد، لكن المقصود ألاّ يستسهل المحاضر نشاطه، ويستهين بعقول سامعيه، أو يصادر وقتهم بتأخره عن موعد المحاضرة، وبالمقابل فإن للسامعين دور هام في تنظيم الحوار، والالتزام بالموضوع بعيداً عن التشتت والجدل العقيم.

وينتقد تعميم المشهد الثقافي في أي إطلاق الدارس أحكاماً عامة من خلال نموذج أدبي أو فكري محدود وخاص، فقد شاع في أدبيات النقد الأدبي الذي تقدمه الصحف والمجلات عناوين متسرعة وسطحية من مثل:

الصورة الفنية في الشعر الحديث عن خلال شعر (فلان) أو مجموعة الفلانية نموذجاً، فمن المستحيل أن يمثل مبدع مهما علا شأنه نتاج معاصريه كلهم، فكيف إذا كان صاحب النموذج كاتباً أو شاعراً أو قاصاً عادياً؟ إن وراء هذه الظاهرة سذاجة نقدية أو محاولة مقصودة تحاول احتكار المشهد الثقافي وتجييره في إبداع فرد معيّن، وهي لعبة يكون صاحب الأثر وراءها غير أن الدراسة التي يقدمها هذا العنوان تفضح اللعبة بعجزها وقصورها عن التدليل على بريق العنوان وقابليته للإقناع، إضافة إلى حظر التعميم الذي يجوز على الموضوعية في الحكم والنزاهة، فهو ظاهرة غير صحية، ومن الأجدى اختيار عناوين أكثر اعتدالاً، وأقدر على تقويم الأثر الأدبي، وموقعه من حركة الإبداع التي لا يمكن اختزالها بأثر معين أو مبدع محدّد.

ويتناول موضوع الغموض والوضوح في الإبداع، فيرى أن معالجته لا يمكن أن تتم بمعزل عن المبدع والمتلقي، فمن الآثار الأدبية ما يكون موجهاً لفئة دون فئة، ولا يعني ذلك أن المبدع يتعالى فلا يكتب إلا لشريحة معينة وإنما ينجم الغموض من إصرار المبدع على ألا يتنازل عن فنّه وأسلوبه، ولو كان في ذلك إرباكاً لشريحة من الناس لا تستطيع مجاراته، ولا يعني كذلك أن المبدع يتقصد الغموض فيخسر شريحة من قرائه أو الوضوح المكشوف فيستباح أثره لكل متلق، المبدع يسعى أن يرقى بالمتلقي إلى مستوى أرفع،

ويشاركه في خلق نصه، ويلعب النقد دوراً في التقريب بينهما.

وحول مسألة الأداء اللغوي يلاحظ المؤلف أن إتقان اللغة الفصيحة والالتزام بها في الكتابة ضرورة للمبدع، وهدف قومي في مواجهة تشويه سمعة اللغة العربية والإدعاء بعجزها وقصورها في الوفاء بحاجات العصر ويشدد على ضرورة الاهتمام بها في مراحل التعليم حتى الجامعي ولمختلف الاختصاصات، مع الاهتمام بتعلم اللغات الأخرى أداة للتواصل الثقافي مع الشعوب.

وعن الربط بين الأدب والمناسبات، يقرّ المؤلف أن الأدب لا يمكن أن يتخلّى عن دوره في المناسبات الحياتية الهامّة التي تمرّ بالوطن أو الأمة أو العالم، كذلك المناسبات الاجتماعية كموت علمٍ بارز أو شاعر مرموق، لكن يفترض أن تحترم المناسبة فتخلد بنتاج مميز وتحليل هادئ معلّل، فتكون فرصة لإبداعٍ يغني الثقافة والأدب، وتليق بالحدث أو الشخص المكرم ولا تتحول إلى منبر للظهور، وإصدارات استعراضية متسرّعة، وتجميعاً لما قيل في السنوات التي مرت، وفي الذكرى المتكررة وقد خلت من أي إبداع، وأصبحت تحرراً من عبء مفروض وليس تجديداً للمشاعر وتحفيزاً لتبني ما تحمله من قيم.

ويعلّق على الإحصاءات التي تصدرها جهات مسؤولة حول عدد الكتب الصادرة سنوياً، فيشك بصحتها، لأن بعض الكتب الآن تطبع خارج دور النشر، ومن غير موافقة الجهات المختصة، وبعضها لا يتجاوز عدد النسخ المطبوعة منه المئات، كذلك ينسحب الأمر على الكتب المترجمة، ومحدوديتها بسبب قلة المترجمين وصعوبة وصولهم إلى الإصدارات العالمية.

وعن طموح مبدعينا في الوصول إلى العالمية وهي رغبة وطموح ومصلحة وطنية وإنسانية وذاتية في الوقت نفسه يرى المؤلف أن العالمية ليست في الذهاب إلى الآخر والتحدث بلغته، مع أهمية ذلك ولا هي طقوس وممارسات وذوبان في المصطلحات والشعارات، إنها قبل ذلك اكتناز شخصي وتمثل ثقافي واغتناء معرفي، أن تقنع الآخرين بأهميتك وقدراتك وبعدك الإنساني الذي يستحق الاهتمام، ورؤيتك الوطنية والقومية الجديرة بالتقدير، وهي مسؤولية المؤسسات الثقافية كلّها، ولا شك أن غيابنا عن ساحة الثقافة العالمية يُعزى إلى تقصير هذه المؤسسات في تقديم صورتنا الحضارية والثقافية للعالم، وبخاصة عملية التعريب والترجمة، وضرورة نقل تجاربنا الثقافية وتجارب الأمم الأخرى من خلال أكثر من دورية وبأكثر من لغة، ولا نترك العالم لا يتحدث عنا إلا حين تقع مناسبة ما.

والأهم من ذلك أن نتابع مسارات الثقافة العالمية فلا نتأخر في نقلها والتفاعل معها والاحتكاك بها ونقل ثقافتنا إليها ما يمكننا من الاستفادة من هذا التواصل في إطار التزامن لا يأتي متأخراً ويفرض علينا تبعية مستمرة، وكلما كان الإقدام أكبر والاستعداد أميز والصدى أعمق بدا التواصل أكثر شجاعة والتحاماً، وفي هذا الإطار ينتقد المؤلف حركة الترجمة وما تحمل من فوضى، وموضوعات قديمة ومألوفة ومكرورة، أو دعاوة سافرة لنقل ثقافة معينة دون أخرى، وإزالة العوائق التي تحول دون وصول الكتب والدوريات العالمية في وقت مناسب، وتسهيل عمل المترجمين وتحريرهم من تحكم أرباب النشر واستغلالهم.

ومثل هذا المشروع يتطلب جهداً ووقتاً ومالاً وإطارات بشرية وتنسيق عربي، مثلما يتطلب إعداد مترجمين أكفياء لغوياً، ومتخصّين بمختلف العلوم، وأدباء قادرين على اكتناه روح النص الأدبي ونقله بأمانة، واصطفاء ما ينفع ثقافتنا من المواد المترجمة.

ويستعرض دور الانترنت وإسهامها في نقل المعارف، والشبكة العنكبوتية وما يلحظ من تفاوت في دقة الترجمة وسلامة في صحة المعلومة المقدمة، وإغفال لمصدرها، وما تحفل به من آراء مضللة ونزعات ذاتية، فالحرية المتاحة للتعبير في هذه الوسيلة لا تراعي شروط الصدق والنزاهة في نقل المعرفة.

ويتناول عملية الاقتباس في الدراسات الأدبية، غير أن الإكثار من الاقتباس، والاكتفاء به يحيل الدراسة إلى لون من الاجترار أو الإقحام، خاصة إذا تجاهل الكاتب الآراء الأخرى، ثم يسرد الباحث ثبتاً بالمصادر والمراجع التي استفاد منها، فلا تجد في بحثه أحياناً مقبوساً يؤكد عودته إليها، وفي ذلك ادعاء وإساءة للثقافة وللأمانة العلمية.

***

من الواضح أن الكاتب "غسان كامل ونوس" قد خطا في كتابه خطوتين تكمل إحداهما الأخرى. الأولى أنه أقام حواراً عقلانياً مع الثقافة العربية الراهنة وكشف بعض سلبياتها عن طريق معاناته الذاتية بحكم أنه كاتب تعنيه المسألة الثقافية، وقد وضعته تجربته الكتابية في صورتها من خلال احتكاكه بتجلياتها ونشاط مؤسساتها والمشرفين عليها، والثانية أنه كان واعياً لضرورة الانفتاح على الثقافة العالمية من غير أن يستجر هذا الانفتاح إلى ضياع الهوية الثقافية القومية بل يغنيها ويخرجها من جمودها نحو آفاق التغيير النافع والمنشود.

وهو يدرك جيداً صعوبة هذه المعادلة الثقافية التي لا يمكن حلّ عقدتها إلا برفع سوية الثقافة والمثقف العربي والمسلم وتمليكه الوعي ليتجاوز ذاته المكبّلة وينطلق في تطوير وسائله وأدواته وممارساته لتحقيق هذا الهدف النبيل.

□□

# نمــوذج الــشاعر في الرســـائل المحـــرجة لعلي دمر

□ رضوان السح *

**إذا كان الباحث لا يستطيع أن يقطع في مسألة إطلاع نزار قباني على الرسائل المحرجة التي كتبها علي دمّر، فإنه من باب أولى أن يكون عاجزاً عن تقدير حجم الإحراج الذي وقع فيه نزار من جرّاء هذه الرسائل.**

**لكن ما يعني البحث هنا ليس موقف نزار قباني مما وجّه إليه من نقد، بل ما حدّه علي دمّر عبر قرابة ستين صفحة من القطع الصغير تضمنت ثلاث رسائل هي:**

**1 ـ الرسالة الأولى عن جمال عبد الناصر.**

**2 ـ الرسالة الثانية عن ميراث العرب.**

**3 ـ الرسالة الثالثة عن تجارة الشعر.**

وقد قدّم لهذه الرسائل بيتين لأبي العلاء المعري، ويقول له، ومقدمة مقتضبة في قرابة عشرة أسطر.

وإذا كان أي كتاب هو مجموعة رسائل تتضمنها دفّتا غلافه، فإن الغلاف ذاته هو أحد حوامل هذه الرسائل، وقد جاء على غلاف المجموعة عبارة "من كوخ الشعر والفكر" وهي عبارة يروق لعلي دمر إثباتها على أغلفة أعماله.

ثنائية الشعر والفكر مدخل حسن لرسم نموذج الشاعر كما تقدمه مجموعة "رسائل محرجة إلى نزار قباني" التي كتبها علي دمر، ونشرها في طبعتها الأولى عام 1981.

عرّف أحمد بن فارس "الفكر" في مقاييس اللغة" بأنه "تردد القلب في الشيء"(1)، وهو يمتاز في دلالته الجذرية الأولية ـ أو ما يعرف بالدلالة اللغوية ـ عن دلالة (الشعر)، حيث يميل الثاني إلى

* أديب سوري.

(الفطنة)(2)، أو (الذكاء والعلم)(3)، هذه الدلالة التي تحمل معنى الإدراك المباشر للأشياء(4)، على عكس الفكر الذي يتوصل إلى ما يريد عن طريق التأمل في جمع محفوظات الذاكرة إلى المعطيات الحاضرة(5).

وإذا كنا قد وجدنا مثل هذا الفارق في الدلالة اللغوية، فإن الفارق أكثر وضوحاً في الدلالة الاصطلاحية، فالشعر هو المعرفة المتولدة عن طريق مباشرة كالإلهام أو الحدس أو الطرق الذاتية، أما الفكر فنتاج التأمل والعقل الذي هو ملكة جماعية لها أسسها الموضوعية. ومن هذا التباين بين الشعر والفكر استبعد بعضهم ثنائية "الشعر والنثر" كمتقابلين مدرسيين تقليديين لصالح ثنائية "الشعر والفكر"، فالشعر يقابله الفكر، أما النثر الذي رأى فيه القدماء إمكانية أن يكون قولاً شعرياً، وأعطى حديثاً "قصيدة النثر"، فإن ما يقابله هو النظم، فيكون هناك ثنائيتان من التقابل هما "الشعر والفكر" و"النثر والنظم".

إن الشاعر علي دمر مولع بالفكر، ولا يبدو قانعاً بصفة الشعر وحدها، ولذا فإن كوخه هو (كوخ الشعر والفكر) غير أنه لا يبدو منطلقاً في تسمية هذا الكوخ من ثنائية يكون الشعر فيها مقابلاً للفكر بالمعنى الذي تحدثنا عنه، بل من ثنائية يكون الشعر فيها حاملاً للفكر، واستشهاد شاعرنا ببيتي أبي العلاء في المقدمة يعطينا نموذج الشعر الذي يحمل فكراً.

وحين يقرر في مقولة المقدمة أن "الانحراف الفكري أخطر من الانحراف السياسي، فالسياسة عادة تنفيذ لآراء فكرية" فإنه يريد ـ على الأرجح ـ تنبيهنا إلى أن في شعر نزار قباني (فكراً)، وأن هذا (الفكر) منحرف وخطير.

يقول علي دمر في مقدمة المجموعة:

**"أشهد لتاريخ الأدب العربي بل والعالمي أن نزار قباني من ناحية الشاعرية في مقدمة شعراء العرب بل والعالم، وأنه أضاف للشعر العربي المعاصر أشياء جديدة لم تكن فيه، في الصور والأساليب والأشكال والمضامين والأوزان، وأنه راسخ القدم في التراث والمعاصرة معاً، وأنه حجتنا الرائعة في طواعية اللغة العربية الحية الخالدة وشعرها العظيم بأوزانه وقوافيه للتطور إلى أقصى ما يمكن لأي لغة ولأي شعر أن يصل إلى ما لا نهاية في معايشة سائر العصور وخصوصاً أمام أدعياء التجديد الكاذب من الهادمين الجهلاء العابثين.**

**وليست مناقشتي لبعض شطحاته ومبالغاته وانحرافاته في بعض الأفكار الاجتماعية العربية فيها أي إنقاص من شاعريته العالمية المبدعة حيث لم ولن يخلق الشاعر المعصوم عن الخطأ المنزه عن المناقشة خصوصاً من الناحية الفكرية"**(7).

في هذه المقدمة لا تبدو ماهية الشعر بسيطة، بل هي مركبة، إنها (بعض الأفكار) مضاف إليها (الشاعرية)، أي أن الشعر يتألف من الفكر والشاعرية، فإذا انتفى منطقياً أن يكون الشعر مؤلفاً من الشعر والفكر، فما عسى أن تكون هذه (الشاعرية)؟

يقول د. جابر عصفور: **"هناك أكثر من صورة للشاعر في تراثنا: صورة المادح الذي جعل من الشعر حانوتاً يدور به على طالبي المديح، وهي الصورة الغالبة التي استمرت زمناً طويلاً، وصورة الشاعر اللاهي الذي يغنم من الحاضر لذاته دون أن يعبأ بشيء بعد هذه اللذات... وصورة الشاعر الصانع الذي يرى في كمال إبداعه أو إحكام صنعته غاية مستقلة عن كل غاية وصورة الشاعر الداعية الذي يوظف شعره في خدمة اعتقاد أعمّ منه، بالمعنى الديني أو السياسي.."**(8).

إذا نظرنا في هذه النماذج الأربعة ـ وخامسها هو النموذج الأصلي (الشاعر العارف بكل شيء)(9)، وقع نظرنا على النموذج الثالث، وهو نموذج الصانع، وهذا النموذج يبدو مبايناً للنماذج الثلاثة الأخرى من حيث أنه ينبغي أن يكون حاضراً بقدر ما في كل نموذج، أي إن الصنعة ـ أو ما يطلق عليها علي دمر (الشاعرية) ـ لا يخلو منها غرض من أغراض الشعر، وهي ليست أمراً هامشياً في تحديد قيمة الشاعر، بل هي الأساس والجوهر في تحديد هذه القيمة، وهي التي جعلت نزاراً في منظار علي دمر (في مقدمة شعراء العرب بل والعالم).

إن إعلاء علي دمر من شأن (الشاعرية) يجعلنا نميل بنموذج الشاعر عنده إلى نموذج الشاعر الصانع، إلا أن ما لاحظناه من إعلائه لشأن (الفكر) وقيام الرسائل المحرجة على النظر إلى نزار على أساس الفكر، ينبغي أن يميل بنموذجه إلى الشاعر الداعية، هذا النموذج الذي يعطي قيمة للالتزام والأخلاق والوظيفة الاجتماعية للإبداع.

إن نموذج الشاعر عند علي دمر لا يبدو في ظاهره وسطاً بين نموذجي (الصانع) و(الداعية)، بل هو الصانع مرة، والداعية مرة أخرى، هو نموذج الصانع حين يُعلي علي دمر من شأن (شاعرية) نزار قباني، وهو نموذج الداعية حين تطغى قيمة الجانب (الفكري) لتهبط بنزار إلى مستوى التاجر الوضيع، فتهبط (الشاعرية) التي أعلى من شأنها، وتغدو هذه الشاعرية (العالمية المبدعة) سهلة المنال، قد يستطيعها كل شاعر يقبل أن تكون شاعريته سلعة للمتاجرة:

**"بإمكاني أتاجر بالإثارةْ**

**وحسبُ السوقِ أدفع بالتجارةْ**

**ويُثْريني به (قبّان) شعري**

**كما أثْرتْ تجارته نزارةْ"**

وإذا أخذنا بظاهر هذا التناقض نكون قد أرسلنا (رسالة محرجة) إلى علي دمر.

يقوم الإحراج في الرسالتين الأولى والثانية على مبدأ عدم التناقض كما في المنطق التقليدي الصوري، فقد ضبط علي دمر نزاراً متلبساً بالتناقض حين ذمّ عبد الناصر وصوّره دكتاتوراً تسبب من خلال تضييقه على الحريات، بهزيمة حزيران. ولي يشاطر نزاراً هذا الرأي ويقول له:

**"يا شاعر الإنسانْ**

**هذا كلامٌ رائع البيان"(10)**

ثم أعلى نزار من شأن عبد الناصر فجعله في مقام الأنبياء والآلهة... وهذا تناقض استدعى من علي دمر قوله:

**"ما ذلك التناقض العجيب يا نزار"(11)**

وضبطه في الرسالة الثانية متلبساً بالتناقض حين راح، من جهة يسب العرب منكراً إسهامهم في الحضارة، ومن جهة ثانية يستلهم آثارهم ويتسول سيوفهم، ويتغنى بأمجادهم.

أما الرسالة الثالثة (تجارة الشعر) فهي في تبين دافع التناقض في الرسالتين السابقتين، وهو الاتجاه بالشعر، والميل وفق أهواء السادة والإجراء والجمهور والأحزاب(11) واعتماد الإثارة لتحقيق رواج البضاعة، ومن مواضيع الإثارة المروّجة موضوع حرية المرأة والحرية الجنسية. وفي هذه الرسالة (الثالثة) لا يدان التناقض منطقياً وحسب، بل أخلاقياً أيضاً، لأنه علامة على غياب الصدق بالمعنى الأخلاقي، وغياب هذا الصدق في رأي علي دمر هو أوجع الموجعات التي عاناها العرب في شعرهم:

**"وأوجع ما يعاني العُرب قدماً**

**من الشعر التملق والتجارةْ**

**وأستثني من الكذب المعري**

**عدوّ الزيف شنّ عليه غارةْ"(12)**

لماذا لم يوجه علي دمر رسائله النقدية (المحرجة)، وهي ذات طابع فكري، نثراً؟

نرجح أن يكون السبب هو أن نموذج الشاعر عند علي دمر وهو نموذج الصانع ـ كما أسلفنا ـ يقوم على أن الشاعرية قالب جميل يزين كل معنى، ولذا اختار أن يرسل رسائله بالقالب الأجمل، وقال لنزار: أنت متناقض منطقياً، ولكن أراد لهذا القول أن يكون شعراً، وقال له: أنت لست صادقاً أخلاقياً، وأراد لهذا القول أن يكون شعراً أيضاً.

يمكن أن يرى الباحث في نموذج الشاعر عند علي دمر نموذجاً تقليدياً للشاعر العربي يقف عند حدود الناجز من الأفكار والقيم، ويقوم على نظمها بالأوزان وتذييلها بالقوافي، ولاسيما في موقفه من الحرية الجنسية عند نزار واستهجانها بقوله:

**وانسى أن أجدادي قديماً**

**شموس العدل.... أركان الحضارة**

**وأن الفحش يجلد في حماهم**

**وحاز الدهرُ بالشرف ازدهارا(13)**

لولا أنه يرى في أبي العلاء نموذجاً سامياً في الشعر العربي، فهو المستثنى من الكذب والزيف، والمعري كما هو عدو الكذب هو عدو التقليد أيضاً، بل "هو أول شاعر ميتافيزيائي في تراثنا الشعري"، كما يقول أدونيس(14).

ولكن الشاعرية التي امتاز بها نزار قباني، وأقرّ له علي دمر بامتلاكها، يبدو أن المعري لا يمتلكها كما امتلكها أبو نواس مثلاً.

صحيح أن المعري كان مجدداً على صعيد الفكر، إلا أنه في الشعر لم يكن حراً طليقاً كما في الفكر، فالشعر ليس تعبيراً عن أفكار مجردة، بل عن نوازع شعورية يمكن أن يستخلص منها الباحث أفكاراً.

لقد قارن الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي بين المعري وأبي نواس، فرأى رسالة الأول خلقية حكيمة، ورسالة الثاني عاهرة فاجرة، وانتهى من المقارنة إلى أن أبا نواس أشعر من المعري، وذلك انطلاقاً من أن أبا نواس "يذكر ما يمليه عليه قلبه وفكره الذاتيان"(15).

أما المعري فلا يبدو أنه كان يطلق العنان لقلبه كما لفكره، وكذلك الشريف الرضي، فقد حدّ كونه نقيباً للأشراف ـ وما يستدعي هذا المقام من مراعاة للسائد من الأعراف ـ توثب عاطفته الشعرية(16)، وعلي دمر المحب للصافي النجفي والمعجب به(17) لا يبدو أنه قد حسم الخلاف بين الجمالي والأخلاقي لصالح الجمالي كما عند النجفي غير أنهما يلتقيان ـ نسبياً ـ على أن قيمة الصدق في الشعر، وهي القيمة التي عرّف النجفي انطلاقاً منها الشعر بأنه إرضاء شعور لا إرضاء جمهور، هي القيمة العليا(18)، وفي هذا يقول علي دمر:

**"سأبقى رهن إحساسي وإن لم**

**أصبْ في عالم الشعر اشتهارهْ**

**وإن لم ألقَ جمهوراً ومجداً**

**ومالاً ليس تعنيني الخسارهْ"(19)**

إن نموذج الشاعر عند علي دمر يجمع بين نموذج الصانع كما حدّه في مقدمة المجموعة بما خلع من قيمة على نزار قباني في إبداع الصور والأساليب وتطويع اللغة العربية، وبين نموذج الداعية بما يحمل من التزام بقضايا الأمة والأخلاق.

كما أنه يقدم نموذج الشاعر (الصادق) في التعبير عن فكره، في مقابل نزار قباني الذي قدمه كنموذج للشاعر (الجماهيري).

**الهوامش:**

(1) معجم مقاييس اللغة ـ أحمد بن فارس ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ طبعة اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 2002 مادة (فكر).

(2) نفسه ـ مادة (شعر).

(3) نفسه ـ مادة (فطن).

(4) المعاني الفلسفية في لسان العرب ـ د. ميشال اسحق ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 1984 ص 167.

(5) نفسه ص 164.

(6) هذا الرأي للفارابي، انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ـ د. إلفت كمال الروبي ـ دار التنوير ـ بيروت ط1 1983 ص 84.

(7) رسائل محرجة إلى نزار قباني ـ علي دمر ـ المطبعة الحديثة ـ حماة ط1 1981. ص 7.

(8) غواية التراث ـ د. جابر عصفور ـ وزارة الإعلام ـ مجلة العربي ـ الكويت ط1 2005

(9) انظر، غواية التراث ص 13 ـ 21.

(10) رسائل محرجة... ص 18.

(11) نفسه ص 30.

(12) نفسه ص 59.

(13) نفسه ص 58.

(14) مقدمة للشعر العربي ـ أدونيس ـ دار البعث ـ وزارة الثقافة ـ عن طبعة بيروت 1972 ص 81.

(15) مجالس الصافي النجفي ـ د. مصطفى الحدري (مخطوط ـ نسخة بحوزتي) ص 18.

(16) نفسه ص 41.

(17) نفسه ص 153.

(18) البراعم ـ عمر يحيى ـ المطبعة العلمية ـ حلب 1354هـ ـ 1936م. (المقدمة) ص 8.

(19) رسائل محرجة ص 60.

□□

# نعمة خالد: جـرأة المـرأة والـبوح برعشات الجسد

□ أحمد جميل الحسن *

خصوصية المرأة الكاتبة تبدو واضحة جلية حين تقرأ لكاتبة تكتب عن المرأة بإحساس الأنثى، تتنازع نفسها مع بطلتها ذات المعاناة،لذلك لا يمكن أن نجد نصاً أنثوياً إلا وتشي كاتبته عن شيء من صفاتها إلا ما ندر، فكيف الحال والكاتبة هذه، قاصة تتمتع بإحساس رهيف وذائقة رومنسية تتغلغل في شغاف الروح والجسد.

إن نعمة خالد تخترق المألوف وتجتاز الحدود الحمراء وتبوح بما يعد من المحرمات التي لا يجب المساس بها، بقلم المرأة وعلى لسانها. ولكن هل تناول جزء من الواقع الجسدي للمرأة وانفعالاته يعد تجاوزاً واختراقاً للمألوف؟ وهل الإشارة إلى غليان جسد المراهقة وتدفق شهوتها من المحرمات التي لا يجب المساس بها أو التطرق إليها؟ إن الطارئ هو ما أباحت به نعمة والأصل هو ما نراه ونحسه من انفعالات الجسد وتوقه إلى اللّذة ولكن دون أن نصرح بما نرى ونلمس شفوياً أو تحريرياً ،

ولعل هجمة الفضائيات والإنترنت أتاحت للكثيرين الاطلاع على حاجات ورغبات المراهقين الجسدية والنفسية في مجتمع ما زالت تحاسب فيه المرأة على مجرد إحساسها.

اشتغلت نعمة خالد مجموعاتها القصصية الثلاث بإحساس الأنثى وانفعالاتها وأجرؤ على القول أن القاصة استطاعت بامتياز، التعبير عن خلجات المرأة النفسية والجسدية بغض النظر عن مستويات القصص الإبداعية وبنائها الفني.

تحكي القاصة عن المظلومين والمضطهدين وعن الانتهازيين وسماسرة الثورة والطغاة المتنفذين، تحكي بجرأة عن المخيم وخلافات التنظيمات فيه ،عن الاغتيالات والتصفيات عن

* أديب فلسطيني.

الشهيد، أسهبت في رسم مشهد للمرأة العاقر وتوقها إلى جنين ينمو في أحشائها، أشارت إلى الوطن المغتصب ولم تتحدث عنه مباشرة، مواضيع كثيرة ومثيرة زخرت بها قصص نعمة خالد.

تتقمص القاصة شخصية الراوية وتبوح بضميرها عمّا تحسّه وتشعر به هذه الشخصية، لذلك نجد في القصص الإنسانية لنعمة خالد مواقف يكون فيها شعور الراوية منفتحاً على الآخرين مع تلاشي حالة "الأنا" ليمتزج في النهاية هذا الشعور بشعور جماعي يعبر عن خلجات وأحاسيس جماعية إنسانية صرفة لا تبغي سوى الخير والمحبة للآخرين.

قصة ( **الفضيحة** ) من مجموعة وحشة الجسد تحكي عن امرأة عاقر طلقها زوجها بسبب عقمها تحلم بأن تحمل جنيناً من حبيبها سفاحاً ولكن تستفيق من حلمها على الواقع المر الذي لا مفرمنه :(لم أعد أذكر متى غادرت درعا دون أن ألتفت إليها، وكلمات أم عبد الستّار تطرق رأسي بمطارق بازلتية صلدة: "**الشجرة اللي ما بتثمر حلال قطعها**" ص8

وتصرخ الراوية متحدية ومتمردة على واقع المرأة :(**لا لمن تجهضوا حلمي ليس لأحد الحق في أن يحرمني من أمومتي كما أشاؤها، ولئن تخلصت من الجنين فسوف أكون امرأة لم أعرفها من قبل**)ص10 تبدو الشخصية الرئيسية "الراوية" من خلال هذا المقتبس متحدية وتريد الاحتفاظ بجنينها الذي حملت به سفاحاً ولخوفها من السائد لم تصرح مباشرة بذلك بل قالت ما تريد وسربته لنا من خلال حلم متخيل كانت تحلم به.

لكنها في قصة (**وحشة الجسد**) التي حملت عنوان المجموعة تترك القاصة العنان لقلمها الذي يصف حالة الأنثى النفسية والجسدية وتوق الروح والجسد للرجل والجرأة في أخذ المبادرة للاتصال الجسدي مع مراعاة الزمن في هذه المبادرة، فالوقت ليلاً والوحدة قاتلة والرجل حلم مشتهى : (**ماذا لو صعدت إليه؟الوقت صار متأخراً لمن يراني أحد حتّى إن رأوني جميعاً ما شأنهم؟ما بيني وبينه سوى أمتار لن أغادر البناء. أربع عشر درجة أصعدها فأكون بباب بيته**)ص15 ولا تقف القاصة عند هذا الحد بل تصف لنا كيف دخلت المرأة الوحيدة المتدفقة رغبة جسدية غرفة الرّجل الوحيد وتغريه بجسدها لتصف لنا بعدها هيجانه بعد أن أغرته المرأة بجسدها ورقصها المجنون مع البوح على لسان المرأة من خلال منولوغ داخلي نلمس منه رغبات المرأة الحقيقية الواقعية بعيداً عن الرومانسية المفرطة.

تحكي القاصة بشفافيّة عن زوجة الشهيد الفتيّة التي يقيّد المجتمع شعورها وأحاسيسها ويريد أن يُرَهبنَها لكونها زوجة شهيد دون النظر إلى إنها امرأة تحب وتكره، ترغب الرجل وتشتاق إليه كغيرها من النساء تبوح نعمة بلغة جسد هذه المرأة المحرومة والتي تتوق لرجل لكن كونها زوجة شهيد يحتم عليها أن تقضي بقيّة عمرها على ذكراه وتدفن كل خلجات وأحاسيس جسدها وقلبها : ( **ـ ماذا سيقولون؟ امرأة الشهيد عاشقة؟ عودي إلى رشدك أيتها المجنونة واحترمي ذكراه.**

**وينشب في أعماقها صوت أليف:**

**ـ لكنني أذوي مثل زهرة قطعوا عنها المطر لماذا أدفن شبابي**)ص30 مجموعة "نساء" اشتغلت القاصة حبكة قصة (**حديث هاتفي**) بطريقة الحوار المنفرد بحيث تحاكي الشخصية الرئيسية في القصة عدة أشخاص عبر مكالمات هاتفية، تبدو القصة من حيث الشكل قريبة جداً من المونودراما المسرحية ولكن حين قراءتها نجد أن القاصة أرادت من القارئ أن يملأ الفراغ ويتخيل ما قالته الشخصيات المجهولة على الطرف الآخر من الهاتف :(**ـ آلو ـ.... ـ الصليب. ـ .... ـ إذاً**

**أنت الصليب ـ ... ـ لم الغضب؟ ـ ... ـ لا لست عابثة. ـ ...لا تستغرب فأنا أعرفك. ... ـ لا تغلق تعبت من البحث عنك. ـ ... ـ أجل أنت تعرف كم هو متعب البحث عن أب.**ص27 -28 في مكالمتيها الهاتفيتين في القصة كانت تنهي مكالمتها: "**إذاً أنت تسير على أربع"ولهذه العبارة دلالتها فقد أرادت القاصة أن تقول لنا من خلال هذا النعت للرجل المجهول الذي على الطرف الآخر من الهاتف أن هذا الرجل ما زال يفكر بما يخص المرأة بغرائزه وعاطفته وعاداته وتقاليده البالية بعيداً عن العقل والمنطق بحيث تشير في المكالمة الثانية إلى هذا من خلال الفرس التي هي رمز للمرأة (ـ ماذا؟ما زالت الفرس دفينة التراب؟كيف نسيت فضاءك ؟ )**ص30 وتسترسل في مقطع آخر (**ـ ليس في حديثي ما يتعب سيّاف الضوء لا يتعب)** ص30 من خلال هذا المقتبس تبدو لنا الدلالة واضحة بالنسبة للمرأة ونظرة الرجل إليها ضمن السائد الاجتماعي، فالفرس التي في التراب هي المرأة الشرقية المسلوبة الحقوق والإرادة التي مازالت تعاني وطأة العادات والتقاليد وهيمنة الرجل المطلقة، وأن الرجل يصادر حريّة المرأة وأحاسيسها ورأيها ولا يهمه سوى جسدها ورغم نزوع الكاتبة إلى التمرد إلا إنها لم تستطع أن تخرج من ثوب الأنثى الشرقية فالرمز للمرأة بالفرس يعد رضوخاً لواقع لا مفر منه وإن أرادت القاصة بعقلها الواعي أن تتمرد عليه وتتخلص منه إلا إنها في عقلها الباطني ألا واعي تدور بفلكه لأن المعروف أن الفرس لركوب الفارس وعادة ما تكون سهلة الانقياد.

ويبدو أن نداءات الجسد والاستجابة إلى هذه النداءات تشغل حيزاً كبيراً من تفكير القاصة التي تصف وتكاد تسمي الأشياء والأماكن الجسدية بمسمّياتها ولا أستطيع أن أقول أن القاصة تحدثت عن الجنس بطريقة مهذبة ،ولا أقول إنها تكلمت عنها بصورة فاضحة ،ولكنها انتهكت المفردات المتداولة وحررتها من بعض قيودها وليست كلها فمثلاً وردت عبارة "أفسح ما بين فخذي" عدة مرات في القصة الواحدة وفي قصص عديدة وأيضاً "ارتعشت الأصابع فوق النهدين" وكذلك "لحية نادر تتمرغ ها هنا بين النهدين" ص80 و" صرّتان من الماء تتلألآن على الحلمتين" ص80 -" و" لكن الأصابع دعكت الصرة بقسوة، ثم انقضت مسعورة على ما بين فخذين كانا يلتحمان"ص17 ومما يلاحظ أن القاصة تقتصر بمفرداتها الجنسية الجسدية على المرأة دون الرجل فهي لم تلمح لا من قريب أو بعيد عن أعضاء الرجل ما عدا كلمة"فحولة"وهي شائعة ومتداولة في قواميس القصاصين.

أما الجانب الوطني لدى القاصة فتطغى عليه السوداوية المفرطة ، بحيث تجتاز نعمة عتبة النصوص بامتياز حين تتكلم عن الانتهازي وتدخل في صلب الواقع المعاش في مكان معين وزمن محدد ،فعندما تحكي عن ذلك الانتهازي الذي استغل منصبه القيادي ليزور حقائق وينسب إلى نفسه نضال الآخرين ،فإنها تعكس وضعاً كان سائداً في الثمانينيات وفي مخيّم عين الحلوة بالذات ،حين كان بعض الرعاع هم من يتولون شؤون الناس في المخيم، بدعم من القيادة المتنفذة ،دون النظر إلى كفاءاتهم أو ماضيهم الأسود، كأبي العينين، ومنير القندح ،اللذين شكل كل واحد منهما قيادة خاصة به ،وعاثا فساداً وتقتيلاً بأبناء المخيم ،دون رادع من ضمير أو أخلاق ، أو قوة تنظيمية تضبط تصرفاتهما اللاّأخلاقية واللامسؤولة. ففي قصة "عندكم البقيّة"من مجموعة ( **المواجهة)** نجد القاصة تحكي بإسهاب عن ذلك اللّص الذي أصبح مناضلاً وثائراً ،والمناضل الحقيقي الذي فقد ساقيه أثناء القتال أو التعذيب ،يعاني ويركن في طي النسيان ويجاهد ويستجدي من مؤسسات إنسانية أطرافاً صناعية عوضاً عن أطرافه

الحقيقيّة التي فقدها ،بينما هذا اللص الانتهازي ينعم بالرخاء ورغد العيش ،ويحاول أن يجيّر نضال أبي صالح هذا الذي ضحّى بساقيه وكثيراً من عمره، لمصلحته ،وبأسلوب قصصي تقريري تارة وتهكمي تارة أخرى تبين لنا نعمة كيف أن قاسم ابن القرية الذي كان يسرق الدجاج مع مجموعة من اللصوص ليلاً يصبح مسؤول الدائرة الأمنية، له حرّاس وحجّاب، يأمر وينهي هكذا دون حسيب أو رقيب: ( **ماذا فعلت يا قاسم حتّى صرت مسؤول الدائرة الأمنية؟كيف وأنت من رفضت الانضمام إلى الحلقات السّرية التي تشكلت في القرية، إبان انطلاقة الثورة؟كيف وأنت من تخاذل أمامي حين طلبت منه إخفاء بعض الوثائق السّرية في وقت المطاردات التي تعرضت لها أنا والشباب من قبل سلطات الاحتلال؟قلت بنفسك، وبالحرف:حلّ يا أخي، ميّة أم تبكي ولا أمي تبكي**)ص14

و تحكي القاصة في قصة(**يقظة المقابر**) من مجموعة"المواجهة" عن ميلاد الانتفاضة الأولى وتصف من خلالها عملية فدائيّة قام بها فلسطينيان من غزّة بعد أن صنعا عبوة ناسفة فيستشهد سالم على مرأى من رفيقه محمد ويحتجز جنود الاحتلال جثّته، وبعد فتره يتم الإفراج عن الجثّة وتشترط قوات الاحتلال على ذوي الشهيد أن يدفن ليلاً وبحضور ستة فقط، لكن نعمة أرادت أن تبين لنا لحمة الشعب الفلسطيني وتكاتفه من خلال تلك الجنازة، فالذي حدث أن كل غزّة تشارك في التشييع ويهب الشعب الفلسطيني بحجارته ليقاتل العدو ولعل القاصة أرادت بانطلاق ثورة الحجارة من المقبرة أن تقول أن لا موت لحقوق الشعب الفلسطيني ما دام هناك دماء تنبض في عروقه، وكذلك باختيارها الزمن ليلاً فمن هذا الظلام انبثق الفجر وهو الانتفاضة :( مئات الأيدي تنتظر دورها لتبارك الجثمان.

ارتعد عناصر الحراسة ،تراجعوا أمام سيل الحجارة الذي صار مثل حجارة السجيل.

انتفض الشجر على سور المقبرة ،وبدأت في ساحتها دورة الحياة من جديد.

لقد زحفت رفح وشعفاط والشابورة من الصباح)ص64

في كثير من قصصها اشتغلت القاصة على الشعبي بحيث ما تزال ذاكرتها تزخر بالكثير من الموروث اللغوي والفلكلور من أغان وأزياء وأمثال وعادات، ففي قصة( حبّة منوم)من مجموعة"نساء" تصف القاصة أم الراوية وهي تذيب لها الرصاص كتعويذة لتحميها من الحسد وتشفيها:( **أمي تذيب الرصاصة البلهاء الداكنة في آنية صدئة، تسكب الذوب في إناء مملوء بالماء، تفرقع الرصاصة فوق رأس منوم، والشكل الذي لا شكل له يوحي لها بما لا أفهم،يأتيني صوتها غائماً والله عين ما صلت على النبي يا سميرة**)ص66

وفي قصة نساء التي حملت عنوان المجموعة تركت القاصة العنان "**لمنية**" إحدى النساء الخمس بطلات القصة لشدو حنجرتها بأغنية شعبية :

**(هزّي على البلاد يا المزوية**

**على زينة الصبا مبروكة**

**مبروكة يا المسرابة**

**خدودك وردات الغابة)ص59**

وتخدّم المثل الشعبي في قصة "فضيحة" بحيث كان وقعه على المتلقي أفضل كثيراً مما لو استخدمت القاصة عبارات لغوية فصحى منتقاة :(**الشجرة اللّي ما بتثمر حلال قطعها**)ص8 فقد كانت مناسبة هذا المثل هي المرأة العاقر وقائلته في القصّة هي الحماة ، أم الزوج، فكانت

دلالته واضحة تجاه المرأة التي لا تنجب، على الرغم من أنه يستخدم بمناسبات كثيرة متشابهة المغزى.

وها هي في قصة "قيامة امرأة" ( **مجموعة نساء**) تتناول لنا تعويذة كانت تلهج بها إحدى النساء وهي تبحث عن الفطر في إحدى قرى القنيطرة بعد أن استحمت بماء المطر:

**( فطـــــر فطـــــر فطـــــرش**

**دليني على جارتك لاقطع ذيل حمارتك )ص38**

فهذه المتوارث الشعبي واستخدامه في القصة يقرّبنا كثيراً من المكان ويضفي عليه الواقعية كما لو انه حقيقي وليس متخيلاً عدا عن مدى تفاعل القارئ وانسجامه بالأحداث والأمكنة وتعرفه أكثر على البيئة الشعبية وشخصياتها.

أخيراً نعمة خالد قدّمت ثلاث مجموعات قصصية زاخرة بهموم الحياة الوطنية والاجتماعية والسياسية والإنسانية، مع طغيان هم المرأة بشرائحها الاجتماعية المختلفة.

---

**هامش:**

**الكاتبة**: نعمة خالد

**الكتاب**: ثلاث مجموعات قصصية هي:

وحشة الجسد ـ 1999 ( دار الحوار للنشر والتوزيع ) اللاذقية

نساء ـ 1999 (دار الحوار للنشر والتوزيع ) اللاذقية)

المواجهة –2001 ( دار الحوار للنشر والتوزيع ) اللاذقية

□□

# موت قارع الأجراس وتقانـــة الـــسّرد في مـــستويات القـــص الوصفي

## ( فن استنساخ النصّ الثالث )

□ محمد غازي التدمري *

**-1-**

**يتربّع الأديب الناقد والروائي والقصصي الأستاذ [محمد جبريل] على مساحة واسعة من الحراك الإبداعي المعاصر، ليس على مستوى مصر فحسب، وإنما على مستوى الحراك الإبداعي العربي عامة، لما يمتاز به من رهافة في الحس والحساسية، وخبرة إبداعية متطورة، أكتسبها بفعل الثقافة المتنوّرة، والمثاقفة المتجددة، مما أغنى تجربته الإبداعية، ومدّته بالمعرفة والخبرة، فأضافها إلى شغله الإبداعي المتجدّدة والمتطوّرة، مما أسهم في تحقيق تلك المساحة الواسعة من الشهرة والانتشار.**

لـذلك كـان مـن الـصّعب إيجـاد معـادل موضـوعي، بـين الإبـداع الـذي يتنامـى وفـق مصطلحات محدّدة ومدارس أدبية فنيّة ونقدية، وبين الكلمة التي تُقدّم الإبداع، وتنهض به من خـلال مـستويات أسـاليب الـسّرد الـتي تُـشكّل حـركة انطـلاق الكلمـة عـبر سياقات نهوض الموضوع المُنتج الإبداعي، ولعل الأصعب من ذلك، محاولـة تقديم أنموذجات من الإبداع لم تعـرف الفصل التعسّفي بين العمل الأدبي ومُتذوّقيه على درجة الخصوص.

هـذا المتذوّق الـذي يُعـدّ العامـل الأساسـي في نجاح المُنتج الإبداعي أو إخفاقه، يشكّل المعادل

* أديب سوري.

الموضوعي بين المبدع والمنتج من جهة، وبين المنتج الإبداعي وقارئه من جهة أخرى، وهذه المعادلة إن تمت في وجهها الصحيح، تُنتج ما يمكن أن يسمّى بالنص الثالث، الذي تتشكل ملامحه بعد قراءة المنتج من قبل قارئ مثقف، يملك حساسية ما تجاه نقد ما يقرؤه، وحتى يتم ذلك لابدّ للمنتج أن ينهض على:

1. الجدّ والجدّية في الموضوع الذي يتبنّاه المبدع.
2. أن يحمل ما هو جديد، قادر على أن يُلفت نظر قارئه واهتمامه، سواء في الموضوع، أو أسلوب عرضه، أو أساليب الدخول والخروج من النص نفسه.
3. ما يمكن أن يُخلّفه المنتج من ذائقه لدى المتلقّي، هذه الذائقة هي التي يكون بمقدورها أن تُنتج النص الثالث القائم على:

أ- الحوار العقلي التساؤلي الذي لابدّ أن ينهض بين المتلقي والمُنتج، كأن يكون دائم البحث عن السؤال الذي خلّفه عنوان المجموعة في أعماقه (كموت قارع الأجراس) فهو في حالة بحث وتقصّي عن معرفة الأسباب التي أدت بشكل أو بآخر إلى موت قارع الأجراس وكذلك بفعل كل عنوان من عنوانات قصص المجموعة، لاسيما تلك التي تُحفّز الأسئلة، وتستفز عقل المتلقّي وتفكيره.

ب- الأسلوب الإبداعي الذي استطاع من خلاله أن يدخل في عمق المنتج، وهو يشتغل على:

- وحدتي الزمان والمكان.
- ترسيم الشخصيّات والأبطال من الداخل والخارج.
- متابعة حركة البطل في معمار القص، ومعرفة مدى تطوّر حالة البطل سلباً أو إيجاباً.
- التركيز على نهايات القصص التي لابدّ أن تحمل شيئاً من الإدهاش، وبعضاً من المفارقة، وهذا ما تنهض به النهايات القصصية المفتوحة على الاحتمالات المتعددة.

ت- قدرة المتذوّق على تفكيك عناصر المُنتج إلى عوامله الأساسية، وتحديد أهدافها، وأغراضها، وبالتالي إعادة تركيب ما فكك، وإعادة ما فقده المنتج إلى صلب النص، وهذا الشكل من الممكن أن يكون من خلال إحدى المصطلحات النقدية التالية:

- المصطلح الانطباعي
- المصطلح التحليلي
- المصطلح التكاملي

هذه المقدّمات جميعها تُفضي بالضرورة إلى النّص الآخر الذي يُستنبط من المنتج، ثم يضاف إليه.

**- 2 -**

لا أدري كيف تفاعلت هذه الأفكار بذهني، وأنا أقرأ المجموعة القصصية الماتعة (موت قارع الجرس) لأديبنا الكبير الأستاذ [محمد جبريل] والصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، ضمن سلسلة (أصوات أدبية) برقم 329، تاريخ 2003.

ضمت المجموعة أربعاً وعشرين قصة، ما بين كل قصة وقصة، قصّة قصيرة جداً، شدّتني إلى حدّ لم أستطيع مغادرة صفحاتها حتى أنهيتها بالكامل، بعد أن وجدت ألواناً مختلفة ماتعة ومدهشة يمكن أن تنضوي تحتها قصص هذه المجموعة من أهمها:

**- 3 -**

أدب الرحلات والمؤكد في هذا المستوى أنه ثمة دوافع كثيرة لأن ينتقل المرء في رحاب الأرض زائراً أو سائحاً، ولعل من أهم هذه الدوافع.

1. اكتشاف مواطن الإنسان في هذا البلد أو ذاك والتعرّف على أنماط الحياة في كل منها.
2. حُبّ المغامرة بقصد الكشف والاكتشاف لأمكنة قرأ عنها أو سمع، حرّكت في أعماقه حب مغامرة اكتشافها.
3. رصد الأماكن الأثرية والمجهولة بالنسبة إليه.
4. حب التعرف على ثقافات الدول التي يزورها، والتي تمدّه بمعلومات تُغني تجربته الثقافية وتفيده إضافة إلى البحث عن الرزق ما يجعل من السفر أسلوب ثقافة، هو بالأساس أسلوب حياة نفسها.

والمثقف المبدع يبقى في حلقة دائمة من التأثر والتأثير، بما يُنتج من أنماط الحضارات والثقافات، كما أنه من الصعب تعريف غالبية الأجناس الأدبية تعريفاً جامعاً ماتعاً، لأنها كثيراً ما تتداخل وتتنافر، فقد يرتقي أدب الرحلات إلى مستوى الفن القائم بذاته، كفن القصة والرواية والمسرحية والمقالة.

وأنا في هذه المجموعة، لن أتطرق إلى تقنيات السرد والجديدة التي برع القاص فيها، وجاء من هو أقدر مني، وأوسعها بحثاً ونقداً، كما أنني لن أقترب من السّرد الحكائي، ولا من أشكال القص الحديث، وإنما سأكتفي بالوصف ودقة الملاحظة، والتقصي وتسجيل المشاهدات بأمانة وصدق، كما أننا سنلاحظ التفرقة بين المشاهدة والرواية عند تسجيل المعلومات ولهذا سأقف عند بعض القصص التي تجسّد أدب الرحلات وهي (كسوف سندس، الوحدات، البيت الفرنسي).

• وفي قصة (الكسوف) (ص:38 -55)

ثمة دعوة من اتحاد الكتاب العرب بدمشق إلى الأديبين المصريين (محمد جبريل ويوسف الشاروني) لزيارة سورية وهضبة الجولان المحتل من قبل الصهاينة منذ عام 1967، ولإلقاء محاضرة عن تجربة الروائي والقاص (محمد جبريل).

حضر الأديبان إلى دمشق في يوم صادف فيه كسوف للشمس، أراد الأديبان زيارة المسجد الأموي، والتسوّق من سوق الحميدية، اصطحبهما السائق (أبو ضاحي) وليترك القاص للسارد فرصة الإبداع في الوصف والتوصيف، ودقة الملاحظة، التي يتمتع بها الروائي (محمد جبريل) ((**مضت السيّارة في الشوارع الخالية، مساحات متقاطعة من الصمت، الأبواب والنوافذ مغلقة، والستائر مسدلة، والسيارات واقفة على جانبي الطريق، والمارة قليلون، حتى الأصوات ذابت في الصمت، فهدير محرّك السيارة يصل الأذان، طالت الوقفة أمام باب الجامع الأموي الساحة الصغيرة المتفرّعة إلى شوارع المدينة، تخلو من الباعة، والواقفين والمارة، حتى سوق الحميدية يبدو كنفق هائل، تحيط الرمادية بالمرئيات في داخله**)) (ص:41). صور حسية متحرّكة تُصوّرها ريشة رسّام بارع يملك أدواته التي ينتقل من خلالها من جمال السّرد اللفظي المحكم، وحسن السّبك المنسجم، إلى روعة التعبير، فيقول: ((**المحال مغلقة، وعربات اليد غُطيت بالأقمشة، والأضواء الشاحبة تفترش مساحات صغيرة متناثرة، والكنّاسون يكوّمون مخلفات الليلة الماضية، وبائع جوارب دسّ بضاعته تحت رأسه، وأولى وجهه إلى الحائط، وثمة بخور يتضوّع في المكان لا يُبين مصدره**)) (ص:42).

وعندما يتحدّث عن ظاهرة الكسوف، يتحرّى الموضوعيّة العلمية بأمانة وصدق، مُقدّماً الشروح والتعليقات المناسبة حول الظاهرة نفسها: ((**الكسوف يحدث عندما يقع القمر في دورته من الغرب إلى الشرق حول الأرض، يقع بين الأرض والشمس، وتكون الأجرام الثلاثة على استقامة واحدة، تصبح الأرض إمّا في مسقط ظلّ**

**الشمس، فيكون الكسوف كلياً، تلتقي الشمس والقمر، يتطابقان كأنّهما قطعة واحدة، يحجب ظل القمر ضوء الشمس، يتحوّل النهار إلى ليل، وإمّا أن تقع الأرض في منطقة الظل القمرية، فيكون الكسوف جزئياً))** (ص:45). والكلام في هذا التناول علمي دقيق والقاص لا يكتفي بذلك، بل يتابع التفسيرات الأخرى لاسيما تلك التفسيرات التي تخصّ الدين **((تحدّث الشيخ في برنامجه الديني عن صلاة الكسوف، ففضل أن تُصلّى في جماعة، وتسبقها خطبة قصيرة، ويكون أداؤها بلا جماعة ولا خطبة، حددها الإمام أبو حنيفة بركعتين مثل صلاة الجمعة، ويجوز فيها السّر والجهر))** (ص:45).

ويتابع القاص حديثه الشائق عن رحلته مع أصدقائه الأدباء إلى مدينة القنيطرة المحررة، تاركاً للسّارد حرية الوصف الواقعي الجميل والمتقن ومن دون تكلّف ما: **((انطلقت السيارة في الشارع العريض الطويل، ثم مالت إلى شوارع أضيق مساحة، يتداخل فيها الإسفلت مع الأرض الرملية، والبيوت الواطئة، وإن بُنيت بالطوب، فإنها تذكرك بما يطلّ على الطريق في المدن المصرية، التركيز في العينين، تستعيد في توالي المشاهد ما كنت استمتعت إليه، أو قرأت عنه في الصحف، الأعشاب البرّية تتصاعد من اختلاط الرمال بقطع من الحجارة، طلقات الرصاص تثقب واجهات البيوت المهجورة، الدانات أحالت مواضع النوافذ دوائر واسعة من الفراغ، بيوت على حالها منذ تهدّمها في القتال، أسقف وجدران قد تهاوت على بعضها، لافتاتٌ بأسماء ودكاكين، وشركات وعيادات أطباء، تناثرت داخل الرّكام وفوقه، بقايا كتب وكراريس وأوراق ممزّقة مهترئة، مصاريعٌ وأبواب نُزعت، أو طارت من الضرب، مآذن وأبراج مالت على بنايات المساجد والكنائس))** (ص:51).

ثمة بوح وجداني التقطته اللغة الوصّافة مما كانت العين تراه، والعقل يدركه، والقلب يشعر به، فانسالت اللغة الشغوفة بكل ما يُثير العين، ويُحرّك الوجدان لتنتقل إلى فعل الكتابة المعرفية صوراً واقعية حيّة لذلك الخراب والدمار اللذين وقعا على مدينة القنيطرة، من قبل عدوّ غاشم لا يُفرّق بين الحجر والبشر والشجر، لذلك فإنّ واقعية الصور، ومصداقية السّارد الناقل لما يرى، كادت أن تمسك بيدي قارئها، لتُهيمن على مداركه، وتسيطر على عقله، عن طريق دقة التصوير، وبراعة الوطن، وتقانة دقة الملاحظة.

ويتابع السارد البطل الأساس في هذه القصة، وصفه لما شاهد من قوات دولية، وجنود سوريين، ومعالم أخرى: **((أسلاك شائكة، ومساحة خالية إلاّ من ضباط وثلاثة جنود، أمام كشك يعلوه العلم السوري، ومعدّات فوق الهضبة المحيطة بالداخل ... أصَخْنا السّمع لشرح الضابط السوري عن معنى الهضبة، فقال: الوادي هو القنيطرة، وما يحيط به من أراضٍ مرتفعة هي هضبة الجولان، أعلام إسرائيلية وتحذيرات: ممنوع الاقتراب، وشقائق النعمان، ومساحات الخضرة التي لا تدري من يرويها، وقع الحجارة، والدبابات المحترقة، وثمة مِزقٌ من السحب البيضاء تتناثر في السماء، وطيور تنطلق في المدى))** (ص:51).

وبعد هذا العرض الجميل والدقيق لمشاهداته، يعود الجميع إلى دمشق، حيث تنتظر الضيوف ندوة في قاعدة الاتحاد وقبل بدء الندوة يطيل السّارد في وصف مبنى الاتحاد وطوابقه الستة، فلا شيء يستدعيه إلى ذلك التوصيف سوى رغبة القاص في الإحاطة بكل شيء تقع عيناه عليه مهما كانت درجة أهمية بالنسبة إليه أو بالنسبة إلى فعل القص نفسه.

وقبل الحديث عن الندوة وتوصيفها، لابدّ من الوقوف أمام هذه الزيارة التي قام بها الضيفان مع رفاقهما الأدباء إلى مدينة القنيطرة.

فالزيارة لم تكن زيارة ترفيهية، أو زيارة مجاملة، بقدر ما كانت تمتاز بأنها قيمة تعليمية ورمزٌ ودلالة على وضع سياسي وجغرافي في مرحلة تاريخية معيّنة، أفرزت الواقع المؤلم وغير الإنساني الذي خلّفه المستعمر الصهيوني في مدينة القنيطرة بعد خروجه مدحوراً منها.

في الندوة الأدبية التي تحدّث فيها المبدع (محمد جبريل) عن تجربته الإبداعية، ثمّة بوح صادق وشفاف، معلناً أنّ **((ما أكتبه يجد متابعة – أحياناً – في ذكريات الطفولة والصّبا، بالذات أيام إقامتي في الإسكندرية، أنا لا أتعمّد أي شيء، ولعلّي ممن يفضلون أن يكتب العمل الإبداعي نفسه، أنا أبدأ الكتابة، وليس في ذهني سوى فكرة قد تكون هلاميّة، ثم يبدأ كل شيء في التخلّق أثناء الكتابة، وأنّ الفن مهما يخلص في تصوير الواقع، يظلّ أقل واقعية من الواقع نفسه)) (ص:43).**

هذه القصة التي طال مسرودها، وامتد على مساحة ثماني عشر صفحة، استطاع القاص من خلالها أن:

1- يُحسن توظيف كل فكرة من أفكار القصة التي تعددت وتنافرت، مابين ندوة أدبية، وزيارة سياحية للجامع الأموي وشارع الحميدية، وزيارة اطلاعية إلى مدينة القنيطرة، إضافة إلى التفصيل في فكرة الكسوف والأحاديث الجانبية مع السائق (أبي ضاحي).

هذه المحطات، وتلك الأفكار، استطاع القاص أن يضبطها بشكل دقيق، وأن يتحكّم في مسار سياقات قصّها من دون إرباك، ومن دون أن تختلط فكرة مع أخرى وهذا ما يُشير إلى حرفية تقنية عُرف القاص بها.

2- كانت عين السّارد، الذي يقوم بدور البطل والقاص نفسه، من خلال استخدام ضمير المتكلم، أن تكون بمثابة (الكاميرا) التي عرف القاص كيف يضبط اتجاهها، ويتحكم بعدستها، ويحدد الزاوية المطلوبة وما تحتاج إليه من ضوء.

هذه الواقعية المشهدية، غالباً ما كانت تستحوذ على عقل القارئ بحيث لا يمكن الهرب منها، أو البعد عنها، عن طريق إنشغال الفكر بأشياء أخرى، مؤكداً القاص من خلال ذلك على قدرته على أن تبقى جسور التواصل ممتدة وبقوة بينه ومُنتجه وبين القارئ الذي لا يتركه ينشغل ولو للحظات بقضايا جانبية، ولتفرز في الوقت نفسه ما يُشير إلى قوة الملاحظة، وتماهيها مع الصورة الفنية المشهدية والنفسية للواصف والموصوف.

3- استطاعت القصّة على الرّغم من طولها، أن تُحافظ على علاقاتها مع المتلقي، عن طريق مستويات السّرد التي كانت تنتقل من فكرة إلى أخرى، أو من منطقة إلى منطقة ثانية، مدعومة بذلك الأسلوب الساحر، واللغة الشفافة، والجمل القصيرة المتناغمة، وقد أبدع القاص في توظيفها في مفاصل القصة جميعها، فتألقت كأنموذج فني وإبداعي لفن أدب الرحلات، بعيداً عن فن السيرة الذاتية القائمة على تداعيات الذاكرة والتذكّر، وإنما على وعي الذاكرة الحالية التي تدفع العين لأن ترى والعقل لأن يُعبّر، والذاكرة لأن تُخزّن.

•• في قصة (سندس) (ص:92 -110) ثمة حكاية تروي رحلة إنسان ما إلى (تونس) بقصد البحث عن لقمة عيش، ينزل في فندق في العاصمة، ينتظر اتصالاً هاتفياً، يعرف من خلاله إمكانية العمل أم لا، يمارس طقوس المشاهدة، وإنعام النظر في كل ركن من أركان الفندق،

حتى يشعر بالملل والوحدة، يفتح كتاباً، يحاول أن يقرأ فيه، سرعان ما يدبّ الملل والضجر في أعماقه، ليزداد إحساسه بالوحدتين، الوحدة النفسية حيث الملل والانتظار الطويل والوحدة الجسدية التي وضعته في مكان لا يعرف فيه أحداً، ينتابه شعور ممضّ بالحزن الذي أوقعته في تلك الغربة التي أشعلت في أعماقه ناراً لقلق لم يستطع معرفة مصدره، يحاول أن يُفتّش عن الآخر، ولكن ماذا سيجد عند هذا الآخر؟ وهو الغريب في بلد غريب لا يعرف فيه أحداً، ولا يعرفه إنسان ما، افتعل صداقة مع موظفة الاستقبال **((افتعل صداقة مع موظفة الاستقبال، في حوالي الخامسة والأربعين، تسللت الشعيرات البيضاء وراء الحنّة الداكنة، أحاطت غضون خفيفة بعينيها وزاويتي فمها، إذا ضحكت بدت أسنانها المطعّمة بقشرة الذهب)) (ص:94).**

إلا أن هذه الصداقة الوهمية والمفتعلة لم تتعدّ السؤال عن الوسيلة التي يصل من خلالها إلى مكان يقصده ليعود من جديد ويبحث عن الآخر، وكيف ستلتقي ثقافته بثقافة الآخر، ومنّى نفسه بأنه سيُعيد اكتشاف نفسه من خلال اكتشافه للآخر **((حين أشارت بأن يستقل القطار من المحطة البحرية، تصوّر أنها تقع في داخل الميناء، أو في مدخله، لكنّها بدت كالبناية الأثرية بأسقفها، ونوافذها المنزوعة المصاريع، وبابها الذي يحدّه عمودان مرتفعان وباختلاط اللونين، الأبيض والأزرق في المثلث المفضي من جانبيه إلى طريقين تشقّهما قضبان القطار)) (ص:95).**

إنّ القاص في وصفه الدقيق للمحطة، ولعديد من الموصوفات التي ستمرّ في سياقات القصة، فيها شيء كثير من وصف للمحطات والمعابد والموالد، والكنائس، والأسواق، والأحياء والضواحي، والحمامات والفنادق، كما فيها تصوير شيّق ومتقن لحياة الشعوب، ركب القطار **((وفي الكرسي المقابل فتاة في حوالي العشرين، وشيخ تقدّمت به السنّ فيصعب تحديد عمره، لاحظ أنّ الفتاة تُسند رأسها إلى جوار النافذة وتغمض عينيها، أما العجوز فقد انصرف إلى كلمات هامسة)) (ص:96).**

عبر القطار كثيراً من الجسور والأنفاق وتوقف في أكثر من محطة إلى أن انتبه إلى نقرات المطر على زجاج نافذة القطار **((بدأت الدنيا تشتي، قال العجوز في صوت أقرب إلى تهشّم الزجاج، الجو شتا بالفعل، استراح إلى الطيبة في ملامحه، جسمه قصير مدكوك، شاربه الكثّ المهوش يُغطي شفته العليا وجانبي فمه، يعاني ارتعاشة خفيفة في يده اليسرى ...**

**قال العجوز: أهلاً أبو اسكندر، واحتضنه بنظرة متوددة:**

**- من الإسكندرية أنت؟ يقولون عن المطر: شتا، أمضيت هناك أكثر من أربعين عاماً)) (ص:97).**

في تلك اللحظات، أدرك أنّ الفتاة تتابع حوارهما، وذلك من خلال الضحكة التي تحاول أن تُداريها براحة يدها، وهنا يرسم السارد صورة حيّة للفتاة من الخارج، يمكننا أن نعرفها من خلال دقة الوصف الذي برع في اتقانه، وتوظيفه في سياقات القص الوصفي: **((تناسُقُ تكوينها الجسدي يُقلّل من الإحساس بضآلة حجمها، عيناها واسعتان يزيد من عمقهما ظلال أهدابها، ترتدي بنطلوناً أسود، وسترة بيضاء من الصوف، وحذاء كوتشي، عقصت شعرها الطويل على شكل ذيل حصان بشريطة بيضاء رقيقة، وتدلّت على صدرها سلسلة ذهبية، تنتهي بساعة من الذهب، وضمّت على فخذيها حقيبة من القماش)) (ص:97).**

على طول المحطات التي كان يتوقف القطار على أرصفتها ينزل الركاب، حتى أنه لم يبق في

القطار إلاّ هو وهي، تمنّى لو أنها تكون المدينة التي يقصدها (البوسعيد) يسألها عن الضاحية، إن كانت بعيدة أو قريبة، فتجيبه: إنّها آخر الخط، وأنها ستنزل قبلها بمحطة واحدة.

لاحظت الفتاة حيرته، وارتباكه، فقالت له: يسرني أن أكون دليلك في (البوسعيد) على أن أعود قبل المساء، مما شجّعه لأن يقدّم نفسه: **((اسمي مدحت، مدحت الخياط**

**- مصري؟**

**- أومأ برأسه، انتظر مكالمة لأداء مهمة، أعود بعدها إلى القاهرة.**

**-أنا سُندس، من صفاقس، طالبة في معهد بالقرب من سيدي البو.**

**- أعاد نطق الاسم: البو؟**

**- ابتسمت: البوسعيد)) (ص:99).**

ويطلق السارد عينيه وقلمه ليصف لنا (البوسعيد) بعين فنان وريشة رسام ماهر، دقيق الملاحظة **((البيوت مساحات من اللون الأبيض، ملامحها الأبواب والنوافذ الخضراء، الأبواب الخشبية كبيرة مُزدانة برؤوس المسامير على هيئة تكوينات وتقاطعات، أو غُطيت واجهاتها بصفائح النحاس المنقوش، الأرض من البلاط الصغير، أو قطع البازلت، الشرفات من الحديد المنقوش، تحدّها أصص النبات من كل الجوانب، السلالم الحجرية تختلط في انحناءات صعود وهبوط، المقاهي متناثرة على الطريق، وفي الطوابق الأولى، في أسفل مياه البحر إلى الأفق، والقوالب للمت أشرعتها واصطفت أمام المرسى)) (ص:100).** وبعد أن تجوّلا في الضاحية، عادت الفتاة إلى بيت الطالبات، لتقضي بذلك على محاولته في إقناعها بالبقاء والمبيت معه في الفندق، ومع ذلك، وقبل أن تغادره وعدته أنّه ربما تمضي أياماً عند خالتها في تونس وهناك من الممكن أن يلتقيا.

أعطاها عنوان فندق (الماجستيك) في شارع باريس مع رقم الهاتف، على أمل أن يلتقيا هناك، لم تمرّ أيام حتى زارت خالتها، واتصلت به، ونزلا يستمتعان بنزهة جديدة، أراد أن يطلب سيارة تقلّهما **((هل أطلب تكسيّاً؟ في لهجة مُشفقة: وأين أقدامنا؟ ثم وهي تميل ناحية الطريق: النزهة لا تصلح بالسيارة)) (ص:1029).**

المقاهي كثيرة، والشاي التونسي لذيذ؟ رفضت الدخول معه إلى مطعم فخم، فظنّ أنها ترأف بحالته المادية، استقلاّ الترام الذي أبطأ السير في **((أسواق جامع الزيتونة والعطارين والشواشية، المحلات ملأى بالأدوات الكهربائية، والساعات وعدسات التصوير، وأطباق الصيني، وأواني النحاس والذهب والفضة والحجارة الكريمة والأقمشة، والأزياء التونسيّة والسجاجيد والعطارة والحناء والشمع والصندل والمكسرات)) (ص:106).**

ويتابع السارد وصف ما تراه عيناه وهو سعيد بصحبة سندس الذي اكتشف من خلالها معالم المدينة العريقة.

وبدورها حدثته عن حنينها إلى أبويها وإخوتها، كما حدّثها عن توالي الأيام من دون عمل، تلامست أيديهما فوق المنضدة المستطيلة فسحبت يدها **((ثمة شيء لا يتبيّنه يتوالد داخل نفسه، تتشكل ملامحه وإن بدا غامضاً، لم يناقش الأمر، وربما إنّها وجدت في وحدته ما يدعوها إلى تجربة بلا صدى، أو إنها أشفقت على ظروفه المحيّرة)) (ص:107).**

في الفندق، وقبل أن يذهب إلى غرفته، أخبرته أنها ستعود هذا المساء إلى بيت الطالبات **((علا صوته في اصطدامه بزحام المارة، لماذا؟ في نبرة محايدة: لابد أن أعود إلى المعهد، وهو يُسلم عينيه إلى شرود، لابد أن أعود إلى القاهرة أيضاً، واجهته بنظرة متسائلة: هل تلقيت المكالمة**

**التي تنتظرها؟ لا، كيف تسافر إذن، زفر في ضيق: سئمت تلقي الأوامر، ثم بصوت هامس: ربما ظللت في تونس، لو أنك لم تعودي إلى المعهد.**

**اعتز بصداقتك، ولكن إجازتي انتهت))** (ص:108).

إن القصة بمفردات مفاصلها قد لا تعنينا كثيراً، لأن موضوعها من الموضوعات القديمة الحديثة، موضوع السفر والاغتراب والوحدة والتوق إلى الآخر، فما يعنينا هنا في الدرجة الأولى ذلك البناء القصصي المتماسك والقائم على الوصف الدقيق الذي يُعتبر من أهم خصائص أدب الرحلات وهذا ما يجعلني أجزم بأنّ مبدعنا تلميذ نجيب ومجدّ من تلاميذ عمالة الرواية العربية وعلى رأسهم الأديب العالمي الراحل نجيب محفوظ في دقة الملاحظة وتقانة الوصف وحرفيته.

●●● قصة (البيت الفرنسي) (ص:126 - 1399)، تدور أحداث القصة في مدينة (مسقط) مُقدّماً السارد لأن يبدع في وصفه الدقيق، وملاحظته النفاذة، وهي تستقصي أبعاد ما تراه عيناه، فيُسجّل ما يشاهده بأمانة وصدق واقعي **((انظر من النافذة العلويّة، تطلّ على أسطح البيوت المجاورة، والواطئة، خلت مما يشغلها أو يميّزها، يمتدّ الفراغ من آخر الأسطح إلى مواجهة قصر العلم، وامتداد بناياته إلى الخليج المترامي في الأفق، يعلوه العلم ذو الألوان الثلاثية والخنجر، وثمة بيوت من الطين، تناثرت في مساحات الخلاء، طُليت بالجص والقش، وسدّت أبوابها وثغراتها بالحصير والستائر المجدولة من قطع القماش الملّون، وفي اليمين قلعة الجلالي تطلّ على جامع الخور، ارتفاع مئذنته إلى مستوى الجبل الذي شيّدت فوقه قلعة الميراني، وفي الخليج سفن صغيرة، متناثرة تدور حول بدايات الجبال المتصاعدة في قلب المياه، تعلوها بيوت أشبه بالقلاع والحصون))** (ص:126).

على هذا المستوى من الوصف الواقعي والدقيق، والذي يُعدُّ من أهم أركان أدب الرحلات من اكتشاف للمواقع الأثرية والحصون والقلاع، والتعرّف المباشر على أنماط الحياة البشرية بأخلاقها وتعاملاتها، واكتشاف ما هو مجهول لصاحب الرحلة.

في مسقط يتعرّف على صديق فرنسي لا يمكن أن نغادره من دون أن نتعرّف على هذه الشخصية وكيف أتقن رسمها بالشكل الذي يعجز عنه أعظم رسام تشكيلي، أو مصور فتوغرافي. **((في حوالي الثانية والعشرين، انزلقت قبضة الخوص على مؤخرة رأسه، فبدا شعره الأصفر المهوش، وجه مستطيل أبيض، وإن مال إلى الشحوب، وأنف حاد، مقوّس قليلاً تطلّ من وراء النظارة الطبيّة، عينان خضروان، عميقتان، وثمة ابتسامة واسعة، سخيّة، تملأ الوجه كلّه))** (ص:128)، إلى آخر هذا الوصف الدقيق القائم على الجمل القصيرة التي تخطف العين بمهارة تشكيلها الفني والابداعي.

ويمضي الصديقان في رحلة اكتشاف واستكشاف، فتقودهم أقدامهم إلى الشوارع الضيّقة، مستغلاً ما تعلّمه من الفرنسية خلال الأشهر الثلاثة التي أمضاها في مسقط للإجابة على أسئلته التي انصب معظمها بما رآه وأعجب به، حتى وصلا إلى انحناءة الطريق، ليُشير الفرنسي إلى بيت بالقرب من السور يُسمّيه الناس كما أشار الفرنسي بالبيت الفرنسي **((البيت قديم، كان مسكناً للقنصل الفرنسي في مسقط، لم يعد يسكنه الآن سواي وثلاثة من الهنود، ينصرفون بعد وقت العمل))** (ص:130). قال الفرنسي لصديقه الذي ما إن دخل البيت حتى ترك لقلمه الجذاب أن يقوم بوظيفته الفنية في وصف البيت: **((قاعة الدور الأرضي كأنها بهو فندق كبير، يتوزع في وسطه وأركانه أثاث حديث فرنسي الطراز فُرشت الأرض بالسجاجيد الفاخرة، والإضاءة خافتة، وثمة نوافذ زجاجية**

**بامتداد الرّدهة المطلّة على الجانب، تبيّن من وراء الستائر المسدلة، وفي نهاية القاعة بابان مفتوحان يُفضيان إلى مكاتب وأرفف صُفّت عليها مجلدات، وعلى الحوائط من النوافذ لوحات تآكلت حوافها، عن مسقط القديمة، يتخلّلها أقنعة ورماح إفريقية، وقرون حيوان، وأوسط السّقف مروحة لا تعمل، وإن تعالى هدير المكيّفات)) (ص:130)**

تعددت زياراته إلى صديقه في البيت الفرنسي، كما تعددت زيارة الأخير في فندق الكورنيش المطل على سوق السمك تاركاً حرية الحركة والتنقل حاملاً الخرائط والكاميرا، فعمله أن يسجل مسقط القديمة في صور قبل أن تبدأ المعاول في إزالتها، ويفتح الفرنسي أبواب قلبه ليحدّثه عن صديقته ميشيل، وهو يستفيض بذكرياته ليصف الحياة في باريس من جميع جوانبها وفي لغة فنية رائعة ذات دلالة مهمة يضعنا القاص أمام لقطة تحمل كثيراً من الرموز وهو يتخيّل صديقه مع ميشيل في غرفته المطلّة على سوق للخضار فيسأله:

**((هل هو سوق مهمّ؟**

**- أبداً هو مجرد سوق، تطل عليّهِ شقة أسرتي، وفي الطابق نفسه شقة ميشيل، ثم هو يفرد يديه يحتضن ما لا أراه، إنّها صديقة قديمة، لا حظ اتجاه نظرتي نحو التمثال الخشبي الذي توسط كومودينو ركن الحجرة، عربي يرتدي الدشداشة، ويضع على رأسه العقال.**

**إنه يذكرني بابتعادي عن فرنسا)) (ص:134).**

لاحظوا هذه اللقطة، وتوقفوا عن الجملة الأخيرة، إنه يذكرني بابتعادي عن فرنسا، فما وجه الشبه بين التمثال وغربته؟ هل اللباس العربي غير المألوف في فرنسا؟ أم العقال الذي يمكن أن يكون مرفوضاً في بلده؟ أم أنّها النفس المتسلطة التي تتفاعل في أعماق الأجنبي وهو يرى ما لا يراه في بلده على الرّغم من مطاردته.

هذا الموقف مع الرجلين والتمثال نفسه يتكرر في نهاية القصة ولكن بشيء يحمل إجابات واضحة على كل ما كنّا نتساءل حوله.

**((كتمت الصرخة - بتلقائية - لرؤيته وهو يضغط بقبضتيه على تمثال العربي ذي الدشداشة والعقال، طالت وقفتي لم أتصوّر أنه يراني، لكنه توقف عما يفعله، أخلى يديه من التمثال، أدركت أنه أحسّ بوجودي، لما أدار رأسه ناحيتي، اكتسحت ملامحه الهادئة شراسة غربية، انزلقت النظارة الطبّية بالانفعال على أنفه، دفعها بإصبعه، ورماني بنظرة غامضة، لم أقو على مواجهتها)) (ص:138).**

لاحظوا أنساق المواقف التالية من حيث فعلها ورد فعلها:

1. ضغطه بقبضتيه على تمثال العربي ذي الدشداشة والعقال.
2. ارتباكه عندما أحس بوجود صديقه العربي.
3. تركه للتمثال بعد أن أخلى يديه عنه.
4. اكتساح ملامح وجهه الهادئة شراسة غربية.
5. انزلاق النظارة بفعل الانفعال.
6. رمي صديقه بنظرة غامضة لم يقو على مواجهتها.

هذه المواقف المنفعلة، هل تدل على غربة الرّجل في بلد عربي يلبس أهله الدشداشة والعقال .. وهو ما جاء إليه إلاّ من أجل أن يتعلّم فيه اللغة العربية.

أم هو ذلك الحقد الذي يستعمر ذاته للعرب ولغتهم مُتخّذاً من التمثال وسيلة لأن يُفرغ ذلك الحقد.

لقد قدّم القاص في هذه القصّة بالذات، حكاية على درجة كبيرة من الأهميّة، فإلى جانب تألّقه الدائم في قدرته على الوصف

والتوصيف، قدّم لنا شخصية الأجنبي الذي لا يمكن إلاّ أن يقف موقفاً سلبياً على الأقل تجاه العرب، ثم أليس هذا الاكتشاف الذي حققه القاص هو جزء لا يتجزأ من أسلوب أدب الرحلات الذي لا بدّ أن يكتشف كل ما هو سلبي في البلد الذي يزوره.

●●●● قصة الوحدات (ص:7 -22)

تنهض القصّة على عامل يشتغل على رصد لون آخر من ألوان الرحلات التي يقوم بها المطاردون السياسيون، الذين يبحثون عن وطن يكون أكثر أماناً وحرية عن وطنهم، فيلجؤون إليه، يرافقهم الخوف من السلطة التي لا ترحم، والتي كرّست حدوداً مفتعلة لوطن واحد رسم الاستعمار حدوده.

والرحلة في القصّة على الرّغم من غايتها ومستقبلها المجهول والمعلوم في الوقت ذاته: **((فكّرت في أن أستقلّ واحدة إلى خارج الحدود، قلت في دهشة: لن تظفر بغير اكتشاف موقفك، تنهد .. ياريت! ستعيدك مصر على أوّل طائرة، وهززت رأسي، دوّخيني ياليمونة)) (ص:8)**. على الرغم من ذلك فهي رحلة التقاء ثقافة بثقافة، ورؤية الآخر للآخر، الرحلة حالة قلق مشوب بالخوف والرهبة وهي تسعى للبحث المستمر عن المكان الذي يكون أكثر أماناً وحرية كما أنها قلق السؤال عن الهوية، والرحلة في القصّة فوق هذا وذلك هي حالة معرفيّة لإدراك الإنسان لذاته، عبر إدراكه للآخر، وهروبه أثناء اعتقاده أنه لن يستطيع مُقابلة المستحيل.

تتحدث القصة عن ربّ أسرة فلسطينيّ هرب من سطوة الاحتلال الإسرائيلي إلى مصر، التي استقر فيها وتزوج وأنجب ولداً، ولما ضاق عليه الرزق في مصر، تعاقد مع شركة في الأردن الذي سافر إليه بوثيقة سفر لاجئ فلسطيني، لا يملك جوازاً للسفر، ويطنب السارد في توصيف الشوارع والأسوار حتى يصل إلى المبنى المتعدد الطوابق الذي تشغله المخابرات: **((قيل لي إنّ من يريد السفر إلى الخارج، لابدّ أن يمرّ عليه أولاً، المشكلة أنه لا يمكنني الإقامة في عمّان، ولا أستطيع العودة إلى القاهرة)) (ص:11)**.

وفي زحمة الرّكض اللاهث وراء لقمة العيش، لم يستطع أن يُجدّد وثيقة الإقامة، لأنّ الشركة التي يعمل بها، رفضت السماح له بالسّفر حتى انتهت مدّة الإقامة، فيلجأ إلى صديق مصري طالباً العون منه **((ربما استطعت أن أسافر بك إلى لبنان أو سوريا، لكن، هل تستطيع أن تحيا بلا جواز سفر ولا أوراق تُثبت شخصيتك؟**

**هذه الورقة، هذا الطير، هذا الكلب، وهزّ قبضته، حتى الحشرات تستطيع أن تعبر الحدود، بلا أوراق أو جواز سفر)) (ص:15)**.

يصطحبه الصديق إلى مخيّم الوحدات الذي هو بالأساس حيٌّ سكني كان الرجل ينزل ضيفاً فيه على أسرة، ويطيل السارد بلغته الشفافة، وعينه اللاقطة في وصف كل ما في الحيّ، ويواصلان السير حتى بلغا خط سكة الحديد في نهاية المخيّم ليعرّفه عليه **((بدا الرجل مختلفاً عن الآخرين في شكله وملامحه، وجهه أبيض مشرب بالحمرة، وأنف مستقيم مدبّب، وحاجبان بارزان كأنهما يفصلان وجهه عن بقية وجهه، وعينان زرقاوان واسعتان ...**

**- هذا موظف وكالة الغوث.**

**- الغوث؟**

**- هذا هو اسمها، وكالة غوث اللاجئين، وهو وسيط بين سكان المخيم والوكالة.**

**- لابدّ أن أترك المخيّم إلى القاهرة، أو إلى حيث لا أعرف)) (ص:19)**.

ويعودان إلى قلب المدينة، وقرر أن يودعه على أن يلتقيا في المكان والموعد ذاتهما ولكن

بعد غد، ليضعنا القاص أمام النهاية الإدهاشية غير المتوقعة.

**((قال في نبرة تذلل: لم أصدق أنك جئت، وأني رأيتك.**

**– ستراني ثانية، ومعي حل.**

كان آخر رؤيتي له، وهو يتابعني بنظرة ثاقبة، غاب عنها المعنى المحدد)) (ص:21).

إنها واحدة من قصص المشردين في بقاع الأرض، الذين لا يملكون جوازات سفر رسميّة، تُبيح لهم حرية الحركة والانتقال لمجرد أنّهم مجتثون من الأرض التي أنبتتهم بقوة السلاح الغاشم ومن دون وجهة حق.

## - 4 -

لقد تمكّن القاص المبدع، وبما يملكه من أدوات فنية بارعة، وحرفية قصصية مُتقنة، ومن خلال هذه القصص المعنيّة بوحدة الموضوع المتعلق بالسّفر والترحال أن يطوّر أدب الرحلات ويمنحه دفقاً حيويّاً متحركاً، وذلك من خلال:

1. الوصف الدقيق، والتوصيف المتقن، لكل ما كانت عيناه تشاهد، وأذناه تسمع، ويداه تلمس، وذاكرته تختزن، وعقله يحلل ويسأل ويجيب، ولذلك كان الوصف والتوصيف وسيلةً معرفية، قدّمها القاص لكل معنيّ بالمدن وتاريخها وتراثها.

2. لم يكن التوصيف المادة الأساس في القصص، وإن كان الهدف المعرفي التقصّي والتأريخ، فقد كان في كل قصة قضية مهمة لها أبعادها الإنسانية والاجتماعية والثقافية وهذا يعني أنّ القصّ نهض على مسارين اثنين، هما الوصف والتأريخ من جهة، والدخول في تفاصيل الموضوع الأساس في القصة، وقد سار المساران من دون أن يطغى أحدهما على الآخر، ومن دون أن تختلط أنساقهما في وحدة القص، بل كان كل منهما يكمل الآخر وضامناً له معرفياً وثقافياً وقصصياً.

مع ذلك، هناك من يقول: إنّ اهتمام القاص بالوصف والتوصيف، جعله يُشغل مساحات كبيرة من كل قصة، لدرجة أننا لو حذفنا هذه الموصوفات لما بقي من القصة إلا القليل.

هذا السؤال إحراج للقص نفسه، وإهمال لأهم الفعاليات النبيلة التي اشتغل القاص عليها، والتي كانت أساس القص وهدفه الأهم، ومن ذلك:

1. إن الوصف لم يكن مجرد لغة شفافة، وإنّما وسيلة معرفية وثقافية.

2. الدخول من زوايا الوصف، وتسجيل المشاهدات، ونقلها إلى بناء القص نفسه، وهذا الدخول المتقن أسهم بشكل كبير في تنامي خط مسار الدراما في كل قصة على المستويين الأفقي والعمودي.

الأفقي، من خلال الوصف الدقيق الذي نهضت به لغة وصفيّة قادرة ومقتدرة.

العمودي، من خلال ما عني القص به، من علاقات على درجة كبيرة من الأهمية وعلى مختلف المستويات.

أ- المستوى الثقافي المعرفي كما في قصة كسوف.

ب- المستوى الإنساني الحميمي في قصة سندس.

ت- المستوى الأكثر أهمية في قصة (البيت الفرنسي)

وما كشف عنه الفرنسي من موقف معاد للعرب من خلال تعطيه مع تمثال العربي الذي يلبس الدشداشة ويضع العقال على رأسه.

ث- المستوى الوطني الإنساني والاغتراب الجسدي والروحي في قصة (الوحدات).

هذه المضامين على اختلاف موضوعاتها، كانت اللاعب الأساسي في معمار هذه القصص الناجحة فكرياً وأسلوبياً وإبداعاً قصصياً، لتُشير بكل صدق وأمانة إلى نتيجة مؤكدة، مفادها أن عين المبدع المتألق الأستاذ (محمد جبريل) كانت من أهم آلات التصوير البارعة والدقيقة، والتي استطاعت أن تصوّر لنا، من خلال لغته الشفافة سلسلة من الأماكن، وترسم بصدق الشخصيات المتوازنة والمتهالكة على استبدال المجتمع الذي يسوده القلق إلى مجتمع آخر أكثر حرية، وذلك من خلال هذه القصص الماتعة التي اشتغل صاحبها على وحدة الموضوع وهو أدب الرحلات، الذي رفده بكثير من الفعالية والمصداقية التي تؤهله لأن يتبوّأ المكانة التي يستحق ليس في أدب الرحلات فحسب، بل في النهوض في فن القصة العربية المعاصرة التي أخلص لها إخلاص المبدع الحقيقي الذي ينتمي إلى جيل الأصالة العربية التي لا يمكن لأحد أن يطمث معالمها أو يحيد الطرف عنها، لأنها متجذرة في عروق الأرض والإبداع الأصيل.

وخلاصة القول في ذلك كله، أنّ الأديب القاص (محمد جبريل) استطاع وبجدارة أن يضعنا أمام صيرورة النص الثالث الذي لا يكتبه الأديب، ولا يضعه الناقد، وإنما يستخلصه القارئ وحده ولنفسه، ولذلك كان من البديهي أن تتفاوت درجة استنساخ هذا النص بين متلقٍ وآخر، وإن كان الناقد أوفر حظاً في هذا المجال.

إنّ النص الثالث هو النّص المتجاوز القادر على أن يندفع في الذات المتلقّية بشكل تلقائي حتى يشعر القارئ أنه بطل القصة نفسها ويضع في مخيّلته أحداثاً يراها تناسبه وتناسب الموضوع القصصي نفسه، وهذا ما يحدث لكثير من الحالمين عندما يشاهدون فيلماً رومنسياً جذاباً، فيذهب المتلقي أو المتلقية لتتوهم أو يتوهم أن كلاً منها معنيّ بقصة الفيلم، فيضيف إلى قصته ما يراه مناسباً من وجهة نظره أو نظرها، لتشكل من خلال ذلك ملامح جديدة لنص آخر وجديد.

من هذا المنطلق بالذات، لا أكون مغالياً في شيءٍ إن قلت: إنّ الأديب المبدع (محمد جبريل) وبما يحمله من حسٍّ إبداعي متميّز، وقدرة على صوغ نصٍّ إبداعي متجاوز، استطاع أن يشتغل وبذكاءٍ حاد على تحريض قارئه لأن يندفع وراء نصوصه بشكل تلقائي وعفوي حتى يمتلك إحساسه ويهيمن على مشاعره، ويحرّك دسّامات ذاكرته، ويُخرج ما يتفاعل في دواخله، حتى إذا ما ارتاحت نفسه، وعاد وعايش النص بخياله وأحلامه، وجد نفسه يتخيّل بأنه البطل الحقيقي لما قرأ، فيضيف أو يحذف حتى تكتمل ملامح النص الثالث في مخيّلته، ومما لاشك فيه أن القاص أسس لكل العوامل المساعدة على استنساخ هذا النص الذي يُكمل حلقة العبقرية الإبداعية القادرة على تجاوز العصر والمعاصرين وعلى حد سواء.

□□

# غيمة وأغنية..
# هديــة أميمة إبراهيم
# إلى قرّائها الصّغار

□ د. موفق أبو طوق *

**أول رسالة وصلتني من طرف الأديبة أميمة إبراهيم، كانت مكتوبة بخط يدها الأنيق، وقد سحرني في البداية روعة خطّها، وانسجام حروفه، وانسيابه الفني، ولكنني.. عندما قرأت الرسالة كلّها، من أولها إلى آخرها، غمرني شعور جديد، فقد انتقل الإعجاب إلى مضمون الرسالة أيضاً، ورأيت نفسي مسحوراً بالشكل والمحتوى في آن واحد!.**

**ولعل هذا الربط بين جمال الخط وجمال المحتوى، يشكّل منهجاً ثابتاً لدى الزميلة أميمة، فاللغة هي اللغة، لا انفصام فيها ولا انفكاك.. واللغة هي اللغة، بكل معاييرها ومقاييسها وموازينها وثوابتها..**

واللغة هي اللغة، بفصاحة بيانها، وجزالة مفرداتها، ووضوح غاياتها، ورسوم كلماتها، ورونق خطوطها، وجاذبية حروفها.. ولقد علمت فيما بعد، أن السيدة أميمة إبراهيم تلقن تلاميذها مبادئ الخط، كما تلقنهم مبادئ اللغة، وأن حصتها المدرسية تتميز بعطاءاتها العلمية وتجلّياتها الفنية، اللتين تحلّقان سويّة في فضاءات لا متناهية.

ولم تتوقف أميمة إبراهيم عند حدود تعليم اللغة والخط العربي، بل تجاوزتها إلى الإبداع في بعض الفنون الأدبية، ولا غرابة في ذلك، فالأدب موصول بالفن.. وقد أحبّت الزميلة أميمة أن يكون عملها الإبداعي موجّهاً نحو الأجيال التي تتعامل معها، فخطّ قلمها قصصاً للأطفال، وقصائد للأطفال.. لقد أصرّت على أن يكون تواصلها مستمراً مع الذين تربّيهم وتدرّسهم وتضع المعلومة أمامهم على طبق جاهز!.*

آخر مجموعة صدرت لها، تحمل عنوان (غيمة وأغنية)، العنوان رومانسي كما ترون، فيه شفافية وفيه شاعرية وفيه جاذبية للطفل القارئ، فالطفل يحب الغيوم، التي تتراءى له

* أديب سوري.

أشكالاً مختلفة حسبما يبدعها خياله المحلّق، والطفل يحب الأغنيات التي يطربه إيقاعها، وتدغدغه موسيقاها، وتسحره كلماتها.. والعنوان في الأصل عنوان لآخر قصة في المجموعة، والقصة حوار بين الطفل والغيمة، وكلاهما يغني بطريقته الخاصة، وكلاهما يتأثر بالبيئة التي تحيطه، والظروف التي يمرّ بها، فالألحان حزينة تارة، وفرحة تارة أخرى، لكنها في النهاية تصب في قالب فنيّ محبّب يشدّ سامعيه.

الغيمة ورد ذكرها في قصة أخرى، إنها الغيمة التي تذهب إلى المدرسة، ترافق (نايا) وتحجب عنها حرارة الشمس، الغيمة تصاحب نايا، تلاعبها، تسابقها، تحاورها، تضع شريطة مثلها، وتحمل حقيبة على ظهرها، وتحثها على البكور، وعلى الإسراع نحو المدرسة.. أجل هكذا تتخيل الطفلة غيمتها، وهكذا تتصور سلوكها وتصرفاتها.

خيال الطفل لا يكتفي بهذه الأمور، إنه يفتعل حواراً مع أشياء معنوية لا تُرى ولا تُلمس، فهاهو ذا في قصة (مساء الخير أيتها الحكاية) يبث أشواقه إلى الحكايات، أجل الحكايات، يطلب منها أن تلازمه في صحوه وفي نومه، إنه يريد أن يرى شخوصها في أحلامه، يريد أن يتخيل أحداثها ومواضع الإدهاش فيها، يريد أن تجري باستمرار على لسان أمه أو لسان جدته أو حتى على لسان مذيعة في التلفاز.

في المجموعة القصصية (أجواء مدرسية)، فالكاتبة تحاول دوماً أن تنقلنا إلى الأجواء التي تعيش فيها، بحكم مهنتها المرتبطة بالتعليم والتربية، قصص شتى تدور في هذا الإطار: (نصف برتقالة)، (أنا والغراب)، (الألوان تعاتب شهداً)، (غيمة تذهب إلى المدرسة)، وفي جميع هذه القصص، هنالك حثّ على الجد، والنشاط، والتمسك بالمعلومة، ومحبة الدفتر والكتاب.

ولم تنسَ السيدة أميمة الأعياد، الأعياد التي تُفرح الأطفال، وتدفعهم ـ في الوقت نفسه ـ إلى الشعور بما يشعر به الفقير، الذي لا يملك ثوباً جديداً يرتديه، ولا نقوداً كثيرة يشتري بها ما يريد، ولا ألعاباً متنوعة تدخل السرور إلى قلبه.تحدثت الكاتبة عن الجانب الإنساني لهذه الأعياد، فالأم لها دورها في إفراح أولادها (القمر ينسج كنزه)، والطفل له دوره في توزيع هدايا العيد على الفقراء والمساكين (بابا نويل في حارتنا).

ولعل العلاقات العائلية كان لها حضور مميز في قصص أميمة إبراهيم، علاقة الجدّة بأحفادها، وعلاقة الأب بأبنائه، وذلك من هلال قصتّي: (دعوة للسباحة) و(ماذا يخفي والدي)، وفي القصتين تأكيد على الروابط المتينة التي تربط أ فراد العائلة، والتي بين أن مجتمعنا الشرقي ما زال محتفظاً بعاداته وتقاليده، وما زال ينظر إلى الأسرة على أنها اللبنة الاجتماعية الأولى.

وفي المجموعة قصص أخرى تحثّ على الشجاعة (شراع الخوف) وتحبّذ اللعب البريء (طيارة من ورق)، وتشجّع على مساعدة الآخرين (كنان)، وتدعو إلى العيش بين أحضان الطبيعة (قريبتي ساحرة)، ومن هنا نستطيع أن نقول: إن هذه القصص، قد لامست شغاف الطفولة، وتوغلت في أعماق القراء الصغار، ودغدغت مشاعرهم وأحاسيسهم وعواطفهم الجياشة.

لغة (أميمة إبراهيم) عموماً، لغة سهلة، مبسّطة، يتلقفها الطفل من دون حاجة إلى الرجوع إلى الكبار، لأنها ملتزمة بقاموسه اللغوي الذي تعرفه الكاتبة جيداً في إطار عملها الوظيفي، ربما هناك بعض التعابير التي تحاول بها الكاتبة أن ترفع من مستوى الطفل، اللغوي، مثل: (وكان الصدى يعيد لهفة صوتي المرتجف)، (فأشرقت

عيناه لرؤيتي)، (ونجوم من ضياء تلوّن الليل البهيّ وتزيده روعة)، (فإذا لامسنا بياض الورق نبضت اللوحة بالحياة)، (غفوت على أرجوحة الحلم)، ولكن تبقى البساطة هي اللغة السائدة، البساطة الخارجة طبعاً عن قانون ا لابتذال.

والأنوثة طاغية في هذه المجموعة القصصية، ولا أعني بالأنوثة طرح قضايا أنثوية تتعلق بالمرأة، بل أعني بها المشاعر والعواطف التي تتحلى بها الأنثى، والكاتبة لم تستطع أن تتملص من طبيعة جنسها حين كتبت قصص المجموعة، فهناك مشاعر أمومة مكثفة في كثير من قصصها، وهذا التكرار العاطفي يدل على اهتمام أسري واسع يملأ حياتها.. فالجدّة تحبّ حفيدها وتخاف أن يصيبه مكروه (دعوة للسباحة)، والأم تحنّ على ابنتها، توقظها برفق، وتجدل شعرها، وتودّعها عند مغادرتها البيت (غيمة تذهب إلى المدرسة)، والأم أيضاً تحيك كنزة صوفية، تأخذ من وقتها الكثير، كي تهديها إلى طفلتها صباح العيد (القمر ينسج كنزة)، والابنة تعتمد على أمها في تقديم المساعدة لأحد الأطفال اليتامى (كنان).

الإسهاب في الوصف، سمة بارزة من سمات الكاتبة، وإسهابها غير ممل بالنسبة للطفل، بل هو إسهاب ماتع وشائق، يتناول أدق التفاصيل التي تعبّر عن الحالة الحقيقية لشخوص القصة، وعن المواقف التي يعيشونها، والأحداث التي يمرون بها.

هناك مزج بين الواقع والخيال في العديد من قصص المجموعة، وفي هذا الأمر مراعاة لطبيعة الطفل، الذي يتعامل مع الخيال في الوقت الذي يقف فيه على أرض الواقع، إنه يتمنى أشياء كثيرة، ولكن الواقع سرعان ما يشده كي يرى الأمور على حقيقتها، فالأحلام وحدها لا تكفي.

وأخيراً، نرى أن الكاتبة لم تلتزم في الكثير من قصصها بالمخطط الكلاسيكي المعهود في القصّ الفني!.. ف هناك قصص لا تحتضن أيّ عقدة تتأزم عندها الأحداث، وهناك قصص قد خَلَتْ من خاتمة صريحة فيها انفراج لتشابك معقّد أو حلّ لمعضلة سبق وإن حدثت، وهناك قصص اقتصرت على عرض وحوار حياديين بعيدين كل البعد عن أي أثر تحريضي أو أي تصاعد أو تصعيد درامي.. على كل حال، هذا أسلوب من أساليب أميمة إبراهيم ونمط من أنماطها القصصية، أسلوب ونمط ينمّان عن قناعة مسبقة به!.

□□

# العبرة والتعبير في قصص الأطفال عند وليد معماري

□ سليمان السلمان *

**الأديب وليد معماري كاتب متعدد الإنتاجات الأدبية، فقد كتب في القصة القصيرة، وفي المقالة الساخرة، والمقالة الذاتية، وغيرها واهتم اهتماماً واضحاً بأدب الأطفال، فكانت قصصه، ناجحة، لأن عالم الطفل واسع ومتنوع، والطفل يمتلك عالمه الذي يتناسب مع عمره ومعرفته، وخيالاته، لهذا كان على الكاتب أن يعرف عالم الطفل هذا وحاجاته، والسير به عبر الدروب الطفلية.. مع الانتباه إلى الحاجات العقلية والفكرية، والعاطفية، وأرى أن الخبرة المبدعة تسهم في توجيه أدب الكاتب للطفل، فيكون أقرب إليه من جهة التكوين فيسير معه عبر مراحل عدة توصله إلى العمر الذي يكتسب من مراحله ما يساعده، ويسلّيه، فينمو النمو الذي نأمل أن يكون صحيحاً وصحيّاً، ومن خبرة المفاهيم التربوية التي يجب أن نعامل بها الأطفال نستطيع أن نرى أدب الكاتب وقدرته على أن يكون لهم ومعهم ولأجلهم.**

كتب وليد معماري مجموعات عديدة للأطفال، وبقراءة رجل شغوف وبالتمتّع بعدد كبير من القصص، أحاول أن أحدّد مقدار الفائدة المرجوّة ولا أريد إيجاز القصص أو التعليق عليها واحدة واحدة، وإنما أهم العناوين الكبيرة التي تجتمع القصص تحتها، أو ترسم لنا مساراً من خلال التركيز على المضمون المتنوع معرفياً، وعاطفياً، والتمتّع بوقت جميل في زمن الضياع بين الحاسوب والتلفاز.

وأقول وشواهدي قريبة: إن التشويق فيما قرأت، له مكانة أولى وهي تناسب القارئين بل وتعجب كل الأعمار.

ففي "يوميّات شغبوب" يتجلّى موقف الكاتب الخبير في روحيّة فكاهية جميلة، فنرى كيف استطاع التعرف على أسباب التسمية، وأهميتها، إضافة إلى روح الشخصية وسماتها مع الحفاظ على تلك المقوّمات تعريفاً وتحديداً.

---

* أديب سوري.

لقد اعتمد وليد معماري في قصصه تلك على الحيوانات تارة والنباتات تارة، وعلى الإنسان تارة أخرى، وقد تنوعت تلك الحكايات، وتعدّدت شخوصها: فالقرد والثعلب والديك والهر والفأر والضفدع وغيرها. أما النباتات فالأشجار أولاً والطبيعة عامة وكذلك للفصول دورها ومشاركتها، وتفاعلها في المكان والزمان، والبيئة المحيطة، والريح والغيم وسوى ذلك من موجوداتها أما الإنسان فلم يكن خارج قوس الكلام، بل في فاعليته وتنوّعه... ففي محتويات إحدى مجموعاته (دكان القرد الحكيم) تطالعنا العناوين التي ذكر فيها أسماء الحيوانات، وجميعها تدور حولها حيث نقرأ اثني عشر اسماً للحيوان، وللنبات ثلاثة أسماء فقط ولم يذكر الإنسان إلا من خلال علاقته في بعض القصص، إذ خصّ في (يوميات شغبوب) هذه الشخصية المبدعة بمغامرات تثير الاهتمام الذي لم يصل بعد إلى درجة استغلال أدب الطفل للمستوى الذي وصلته، هذه المغامرات، وفي تعميم ثقافة الطفل وما يجب قراءته، وإعطاء الكاتب المبدع في ذلك حقّه، وأستطيع القول: إن الكاتب في هذه المغامرات المدهشة، يصل أحياناً إلى غايات عديدة فيها الكشف عن الإبداع، والتثقيف، والتسلية، والتأثير المتنوع... ففي قصة (نصف كاسة لبن) يُعبِّر لنا عن سبب التسمية التي تقودنا إلى تصوير الشغب الطفلي الجميل، في اسمه (شغبوب) وفي تصرفاته، فيصل إلى سبب التسمية مخاطباً "ريم" ابنة الآنسة "أم ريم" فيقول: لوقد سألتني: كيف يكون اسمي شغبوب وأحصل على علامات ممتازة؟.. أجبتُها وأقصد ممازحتها طبعاً... إن الأمر بسيط للغاية... قبل أن أبدأ في حفظ دروسي، أسكب فوق رأسي نصف كوب من اللبن المحلّى بثلاث ملاعق من السكر، ويبدو أن ريم جربت طريقتي في الحفظ، ولهذا أخطأت أمها في كتابة اسمي فوق جلائي المدرسي... شغبوب!..

وقد تلاحظ معي طريقة "المقلب المضحك" التي اتّبعها أيضاً في مغامرةٍ ذات "مقلب" مرة أخرى (درّاجة المديرة) التي يذكر فيها نصائح جدّه... مغرياً المديرة بالدراجة... حيث يصل إلى أنها تطيل العمر، وتجدّد الشباب، ثم يختصر الحديث حين يقول: وفي اليوم التالي لم تحضر المديرة.. على غير عادتها إلى المدرسة أما المعلمات فقد عقدن اجتماعاً عاجلاً من أجل زيارة المديرة في المشفى!.

وفي (يوميات شغبوب) تبرز قصة (يوم كَسَرْتُ المقعد) وهي قصة تعريفية بمن اخترع المصباح الكهربائي، فنعرف "توماس أديسون" ونتلذّذ "بشغبوب" الذي لم تحتمل دفّة الجلوس قفزته، فانكسرت، وهنا يداخل الكاتب القصة في استخدام المديرة لشغبوب، والاستفادة منه في إصلاح قائمة منضدتها.

ولا يغفل القارئ أيضاً وبسهولة عن التسلسل المنطقي لأحداث ما يكتب"وليد معماري" وكيف يقفز إلى النهاية المترابطة مع القصة، وبشكل غير متوقّع... وفي هذا يكون الإبداع تشويقاً مضافاً إليه الوصف بالكلمات البسيطة المناسبة؛ لأن الإبداع للصغير يكون بالكلمات السهلة التي تعبر عن ذكاء حقيقي.

أما في قصة (سمعان الأحمق) فإننا نرى أحمق وقد تاب عن حمقه ويعيد الكاتب ترتيب الأسباب كما يلي:

"بسبب عناده، وعدم حبه للتعاون، أو الأخذ بمشورة الآخرين، أو طلب مساعدتهم".

وهنا يكمن جمال الدخول إلى معرفة أسباب فشله في بناء البيت، وَهَدْمِهِ. والحمق واضح في قوله: (سأهدم وحدي، وأبني وحدي) وكذلك عندما (لم يحفر أساسات للجدران)، وعندما يسقط البيت في العاصفة يستفيد من الدرس الأول، ويوافق على معونة الآخرين فيقول: [وكسب سمعان صفة لم تكن عنده، لقد صار محبّاً للناس، متعاوناً معهم].

وفي عالم التجربة والتربية، كم هو رائعٌ أن يقول في قصة (الريح والأقوياء): [أنا لا أخاف من الريح ما دمت قد بنيت بيتي فوق أساس متين وبحجارة قوية]. والحكمة المثل في النهاية [الريح قوية بقدر ما نكون ضعفاء أمامها ولكنها ضعيفة إذ كنّا أقوياء].

وكم يظهر عند وليد من العبرة في العمل بالمبادئ، وتركيز المبدأ بالذات، لأنه الأساس للفكر، وللحياة، وللبناء، وهنا عظمة الفكرة، وعليها يعتمد الكاتب غالباً وعلى المقاربة أيضاً مع الحكايات الشعبية، والموروث الفكري، ولكنّه يطوّره بجدّية، ويعطيه إبداعيةً تُنسيكَ موروثات الجَدّ والجدّة.

ولا ننسى أن قيمة الأرض عند الكاتب كبيرة وتصل حد القول: [بقدر ما تتعب، فإن الأرض تعطيك]. ومغزى قصة (العجوز والشاب) عندي: إن الأرض ثبات والعمل نبات، والنباتات حياة، والحياة لها نهاية سعيدة بالتأكيد بعد أن يَحصل العدل لأهل الأرض. والكاتب "وليد معماري" لا يتتبّع القص الجيد فقط بل وهو جادٌّ في توضيح ما في قلبه، وما يحمل من مبادئ في الحياة كما يراها، والأهم كما يجب أن تكون الحياة. لذلك أبرز الشوق للحرية في قصة (وظيفة الديك) التي توصلنا إلى ما يريد وليد، وكأنه هائم بالحرية، فيوضح عندها أهمية التوقيت والدقة، والإخلاص للخلاص، وكلها أمور تزيد روعتها في شاعرية التعبير التي تبرز كثيراً عنده كقوله هنا في (وظيفة الديك):

[ما أطيب القمح، ما أطيب الحمّص، ما أطيب الشعير... لكن الطيران في السماء أطيب بكثير].

ألست معي في روعة الكلام ووضوحه، وأمانة العرض التي تعطي من خلال دقة الوقت، والتعود عليه، والأهم الخلاص من القيد.

ومع ذلك يمكن تلخيص العمل الأدبي عند وليد معماري، في قصص الأطفال إنه:

1 ـ يرتكز على موجودات الطبيعة من بشر وحيوان ونبات، وغيم وريح وفصول وغير ذلك في موجوداتها.

2 ـ على الموروث الشعبي الغزير..

3 ـ على الثقافة التربوية الجيدة... حيث تبرز في المثل، والحكمة ودقة القول... وفهم ما يدور في المجتمع.

4 ـ وعلى الذات من أفكار الكاتب بما يستوحيه في أسلوب شيّق لطيف راقٍ.

5 ـ وعلى جمال هذا الأسلوب الساحر وطرافة الأحداث الكثيرة.

6 ـ وعلى الجملة لأديبه الراقية، والمناسبة للأطفال دون الإسفاف من جهة أو التعقيد من جهة أخرى... وفي هذا لا بد من الإشارة إلى قدرة وليد معماري في استخدام العبارات المتداولة الفصيحة ونقلها مع بعض العذوبة، ولنسمع في إحدى قصصه:

لهنا دكان الحكمة، لصاحبها القرد الحكيم! أليست عنواناً لدكان حقيقية في إحدى مدننا!

لزوجتي يا سيدي ابتلعت كبشاً! إنها عبارة خيالية يطلقها حين المبالغة زوج ما تعبيراً عن امتعاضه من زوجه مثلاً.

لاستعارت جناحي الغراب، وصارت تنتقل بهما من شجرة إلى شجرة! إنها شاعرية قريبة المنال والجمال.

لإذا كانت حكمة القرد لم تنفعه، فكيف تنفعكم يا أصدقائي! ألا نقول: مَنْ لا خير فيه لنفسه، لا خير فيه للآخرين.

وبإيجاز، إن الكاتب وليد معماري كان قادراً في ما كتب على التصوير في تنوُّع اتجاهات السرد الجميل، والوصول بسلاسة إلى العبرة الواضحة المتألقة. فكأن حديثه قصيدة من خيال أو لمحة من فكر، وعلم، وجمال.

□□

# تجربة ثائر زين الدين الشعريّة

❑ ليندا إبراهيم *

## توطئــة ...

بمجرد الوقوف على عتبات شعره ينبئك هذا الوقوف بأنك داخل إلى دنيا من الشعر لافتة جديرة بالاهتمام ما يدفعك إلى قراءته ثم استقرائه و بمجرد فعلت ذلك فإنك ستطلب المزيد و المزيد..

ورد ...

لمَّا يجئ بعدُ المساء ..

من أناشيد السفر المنسي ..

في هزيم الريح ..

سيدة الفراشات ..

خمس مجموعات شعرية للشاعر ثائر زين الدين على امتداد ربع قرن من الزمان لهو أمر جدير بالتوقف عنده لجهة نواح عدة :

1 - فمن قائل بأنها قليلة في هذا الزمن المديد..

2 - و رب قائل آخر لو أنك قرأتها لقلت بأنها بكل واحدة منها إنما تشكل إضافة ما إلى الرصيد الشعري و المعرفي لهذا الشاعر

3 - و رب قائل نظر إلى تجربة الشاعر و مسيرته الثقافية برمتها لقال إنها رصيد متأنٍ لشاعر مهم له مشروعه الثقافي و همه الوطني و عمقه الإنساني الذين لا يساوم عليهم و لا يهادن ...*

و إن الادعاء بالإحاطة بتجربة أي شاعر نقدياً و بكافة مظاهر هذا النقد و أوجهه و مدارسه و مشاربه نقداً و تحليلاً و تصنيفاً و

* شاعرة سورية.

تفكيكاً لهو أمر في غاية الصعوبة كالخائض في يم لا يعرف وجهة واحدة .. و عليه فقد ركزت جهدي على جوانب ثلاثة في التجربة الشعرية للشاعر ثائر زين الدين ستأتي تباعاً و قد وضعتها عنواناً ..

**و إذا كان : " نقدُ الشعر إبداعٌ آخر. النقد، بعامة، إبداعٌ مُركّب: وعيٌ للمادة المنقودة، ووعيٌ لصياغة هذا الوعي في سياقٍ فكري خلّاق." كما يقول" أدونيس"**

فإن الإدلاء برأي نقدي كان أم انطباعي .. أم وجهة نظر شخصية لأية تجربة إبداعية إنما يحمّل صاحبها عبئاً قد يفوق عبء المبدع ذاته و قد انتضى مشروعه الإبداعي و طلع به إلى القارئ ليكون مسؤولاً عن طرحه في وقت ما من تاريخ أمة من الأمم أو جيل من الأجيال...

***

**أولاً : التجربة الإنسانية ...**

**" وعندما نقول شعراً، نقول ضمناً الإنسان والوجود والصيرورة، وفي هذه تنطوي القضايا الكبرى كلها." – أدونيس ..**

و عليه فإن الشاعر كغيره من الشعراء قد شغلته القضايا الكبرى : كالحياة والموت و الغيب و الإنسانية والوجود والمصير .. و كغيره من الشعراء العرب المعاصرين أيضاً فقد تأثر عميقاً بهموم و آلام أمته و ما اصطرع على ساحتها قديماً و حديثاً و حتى لو بدت القضايا واحدة قديمها و حديثها إلا أنها مصدر كتابة لا ينضب و يبقى الاختلاف بين تجارب المبدعين بمقدار ما يتمايزون به في طريقة التلقي و عمق التأثر و الهمة التي يحملها كل منهم و جرأته في التعبير و الطرح و إبداء المواقف و الرغبة في التغيير ..

فعلى سبيل المثال كثيرون من استلهموا المتنبي في شعرهم معارضة أو إعجاباً .. مناجاة أم شكوى .. إلا أننا نجد ثائر زين الدين في " **هواجس المتنبي الأخيرة "(1)** يلخص خلاصة **ظاهرة المتنبي** طموحاً و طمعاً .. شعراً و إباء .. و ليسجل له في النهاية نصيحته بأن يبقى شاعراً فتدين له البلاد و العباد الغلمان و الجواري و يؤسس المملكة التي يشاء و يبني قصورها على هواه ليكون ملكها الفرد الوحيد بدل استجدائها ، و لتأتي هذه القصيدة كإحدى قصائد القناع و الشاعر وكأنه يضع نفسه مكان المتنبي ، وفي لحظة من اللحظات يسدي النصيحة لشاعر بوزن المتنبي في التاريخ و النفوس و العقول إنها همة عالية تنتج عنها حكمة ما أبلغ و أرقى :

**" عد للقصيدة وحدها..**
**و اترك دنانير الأمير و دع نضاره .. !**
**عد للقصيدة وحدها**
**كل الممالك زائلة ..**
**و الشعر مملكة الخلود .!." (2)**

و الشاعر حزين لحد السخرية و السخط على وضع أمته المشتتة أقطاراً و دولاً و شعوباً المتشرذمة الضعيفة إذ أهواؤها شتى و جهودها هباء بخطاب قديم و كأن حاضر الأمة هو نفسه ماضيها الذي يتكرر و غزاة اليوم هم روم الأمس :

**"الروم تعبث بالشمال ..**
**وغزاتنا ربطوا الخيول إلى النخيل ..**
**و أرى البلاد لكل متواحد ملك ذليل " ،**
**" و أصيح كنتم خير أمـ... و أشيخ من ألم ..." (3)**

و الشاعر لا يقف مكتوف الأيدي معقود اللسان أمام مواقف حديثة أم قديمة يتجلى فيها

بطش السلطة بالمبدعين الأحرار لمجرد عدم الخنوع فها هو ينتقد الاستبداد و كبت الحريات و تعذيب المبدعين و إقصاءهم و يتبنى مواقف شخصيات حضارية مشرقة في التاريخ العربي و الإنساني كابن مقلة ، و ذي النون المصري ، و سديف و أبي بكر الشبلي و سواهم من العالم في غير قصيدة فيقول :

**" ثم تصلب شاعراً**

**إن قال للسلطان : لي رب سواك "(4)**

**" لا تقربوا الخليفة .. معجبة بألسن الكتاب**

**و الأصابع النحيفة : قطته الأليفة .." (5)**

**" أرميه ؟**

**- لا ، يا أمة ستظل ترجم عاشقيها**

**ثم تبكيهم على مر السنين .." (6)**

و يبدو جلياً شعور الشاعر بالاغتراب .. **و نغمة الحزن العام نتيجة إحباطات متواصلة سياسية و مجتمعية و روحية(7)** : فهو مغترب وسط أهله و صحبه في محيطه الأصغر يقول في مفتتح قصائد مجموعته في هزيم الريح :

**"و حدي و من حولي الجميع**

**أحبة ، صحباً ، رفاقاً**

**ثم أنظر ليس من حولي أحد**

**وحدي كأني الروح مجذوم**

**تستر في الكهوف و في الجبال ..**

**يا وحدة مكروهة ..**

**يا غبطة موحودة .. .." (8)**

و هو مغترب في وطنه و مجتمعه الأكبر:

**" وطني أنا ..**

**وطن الخناجر و العذابات الكبيرة**

**و السلاطين الصغار ..**

**وطن التسول و التضار .." (9)**

و هاهو يصل به الاغتراب مداه فيجمع حوائجه و يزمع الرحيل :

**أنا ما أردت سوى القليل ..**

**جريت من جريت ..**

**صدقت من صدقت ..**

**وجمعت أحلامي كما جمعت**

**مطلقة حوائجها ..**

**و أعلنت الرحيل "(10)**

و هذا دليل على أن الشعراء / و المبدعين عامة / يعيشون وحيدين في همومهم و عمق تأثرهم فيحاولون التغيير فلا يستطيعون فيلجؤون للبوح شعراً .. فتنقلب القصيدة طائراً يحمله الشاعر ما يستطيع فإذا هي رسولة منذرة مبشرة بتنبوات الشاعر و نظرته المستقبلية ..

أيضاً شغل الشاعرَ الموتُ هذا السر الأزلي الغامض و ليتساءل أمام نفسه عن سر المجيئ إلى هذه الحياة و لم نستشر و لم ندعَ .. و لماذا إذا كنا سنصبح طعاماً للدود و أجساداً بلا أرواح و هو هاجس المبدعين الباحثين عن الخلود و الاستمرار ، اللائذين بلب و جوهر الحياة ، التاركين غثها و سخيفها للعابرين المارقين ..و كيف أن التراب يرثي لجثته التي بلا روح و كأن الشاعر نسي ما سيتركه من أثر خالد بموهبته و إبداعه - و الذي سيبقى جيلاً بعد جيل - أمام الموت و سره الأعظم و أن مروره لن يكون عابراً ... يقول :

**"يا عمر حسبك حين يجمعنا الثرى**

**و نبيت أجساداً بلا أرواح..**

**قول التراب و قد أحاط بجثتي:**

**ويل لهذا العاشق المراح!**

**لم تترك الأيام منه بقية**

**للدود يسأل .. أو لذات جناح ..." (11)**

الحب أيضاً هذا الشيئ الجميل العجيب هو محور اهتمام الشاعر و محور حياته لا بل و مركز توازنه و سبب بقائه في هذه الحياة التي " **لا تطاق** " يقول :

**" و دونك – يا حبُّ – تمضي حياتي**

**هدوءاً .. سلاماً .. وفاق ..**

**و لكنها لا تطاق " .. (12)**

فأية نفس مرهفة يحملها هذا الشاعر في جنبيه .. ؟

و أي ظمإ للحب هذا الذي لا يرويه إلا الحب نفسه .و مدى الحياة ..؟

لقد أفرد له الشاعر جل قصائد مجموعته " سيدة الفراشات " مصوراً كل تلاوين الحب و انفعالاته : التوحد التواد الخصام الالتقاء الفراق الهجران الوصال العذاب الغيرة .. سواء على لسان حاله أم على لسان امرأة أو حبيبة أو والدة ... هذا عدا عما تناثر في قصائد مجموعاته الأخرى عن الحب مثلاً " استغراق " **(13)** " سيعود ثانية "....( **(14**

و أخيراً يخرج الحكيم من إهاب الشاعر ليقف بعد هذا العمر وهذه التجربة الغنية بالمعاناة المثقلة بتكبد المشاق ، يخرج ليقف وقفة المتأمل الفيلسوف الحكيم الزاهد الذي أثقلته و صقلته التجربة و المعاناة في قصائد أقل ما يقال عنها إنها رائعة مؤثرة و ليخرج منها بحكمة العمر و خلاصة التجربة الإنسانية مثل " لعبة بلهاء .." " رفة خرقاء .." قلب ذئب " **(15)** " في الأرض منأى "... **(16)** يقول :

**" و أقول قد عشت الحياة شرورها**

**و أمانها .." (17)**

**أأعد أموالي ؟**

**و منذ نظرت للدنيا**

**تساوى الأصفر البراق في**

**عينيَّ و الحجر الغشيم ..**

**تساوت الغرف الحقيرة**

**و القصور ؟"(18)**

**" و لم يحصد القلب ممن يرجي**

**مودتهم غير مر الخيانة .." (19)**

و تضيق به الدنيا فجحيمها لا يطاق و أصدقاؤه قليلون و الغدر و الخيانة أنشبت بنفسه أظفارها فيطلق دعواه للرب بأن يستبدل قلبه الطيب المتسامح العطوف بقلب ذئب :

**" فيا رب مد ذراعك من خلل الغيم**

**مزق بسكين نورك**

**أضلعي الواهنات ..**

**و هب لي مهجة ذئب جريح**

**و خذ هذه المضغة الناقلة .." (20)**

**ثانياً : فنية عالية ـ فرادة في الصور – تكثيف في اللغة :**

و الشاعر شديد الولع بالصور والإحالات و بتكثيف الصورة الشعرية و التي لا تخلو منها قصيدة واحدة فاجترح فراداته الممعنة بالاختزال و التكثيف و الإحالات والتي غدت فريدة متفردة و لعله كرس لها معظم ذهنيته الشعرية و موهبته الخلاقة بما أوتي من ذهن وقاد و قريحة شعرية و مخزون لغة ثر و طاقة شعرية كبيرة فأتت علامة فارقة في تجربته و بصمة تحسب له ما أعطى قصيدته الفنية العالية و الخصوصية الشديدة ..

لقد تتبعت هذا المسار بدقة و بكثير من التفصيل في مجموعاته الثلاث الأخيرة و استطعت أن أتلمس الخط الفاصل حيناً والمتماهي حيناً آخر فيما بين كل مما أسميته ما يلي :

1 - الولع بالإحالات

2 - تكثيف الصورة الشعرية

3 - الصور الذكية و اللغة الماكرة

و سأسوق الشواهد المناسبة على كل منها ببعض التفصيل :

**أولاً : الإحالات**

فنطالع مثلاً الصورة " **جرار الصبر في روحي** "(21) : فالصبر معنى لكنه بات محسوساً لا بل و يعبأ في جرار لكن أية جرار ؟ إنها جرار شيء معنى هو الروح ..

أيضاً " **تهش عن أبوابها طير الزمان المر**"( 22) : فالهش يأتي كمعنى شائع للعصا التي يهش بها على القطيع و لكن القطيع هنا طيور و هي ليست طيور حقل أو بستان بل طيور زمان ما أعطى الصورة بعداً زمانياً"

" **هي بضع ساعات و ننأى عن عيون سوف تتبعنا كجرح غامض ..**" (23) : فالعيون أصبحت كائناً يتحرك و يمشي و يتبع .. ، و العيون التي ودعها الشاعر كالجرح و لكن أي جرح فليس نازفاً أو راعفاً أو دافقاً إلى غيرها من الصفات التي تلازم الجرح بل هي جرح غامض ليأتي الشاعر بهذا فيتوج تركيبه الشعري المشبع بالإحالات إلى إحالة أخرى " غرائبية " غامضة غموض هذا الجرح و ليترك القارئ في حالة من الذهول و التشتت يحاول القبض على المعنى فلا يستطيع إلى ذلك سبيلاً ..

أيضاً " **وجهك الساعة يوم شتوي - طقس وثني - غيم من فراش أزرق (24)" — وجه كأزهار الشتاء "(25)** : فللقارئ أن يتخيل اليوم الشتوي بكل أبعاده المرئية و النفسية الموحية و يلحقها بوجه إنساني فتتراءى أمامه شتى الإحالات و الصور و الخيالات عن ذلك المشهد المبتكر .و كذلك الصور الأخرى ..

أيضاً " **أغوص كفأس بماء المنام ..**" **(26) :** إنها صورة مدهشة لا أبلغ و لا أبهى و لا أدق للخالي البال و القلب حينما يداعبه الوسن فيذهب حالاً في نوم عميق هانئ لا يعكره شيئ فكان النوم كاليم .. و الجسم المثقل بالنعاس كقطعة معدنية ما أن تلق في هذا اليم حتى تستقر في قاعه " النوم" .. و أمثلة أخرى كثيرة من مثل :

" **الثلج يسقط مثل حزن يابس ..**" **(27) — "قلبي من الفيروز ..**" **(28) — "تضيئ كقطعة شمس يخبئها الليل ..**" **(29) — "حنيني سيجرف أشجار روحي "(30) -"روحك مكتظة بالخيول ..**" **(31)**

**ثانياً : تكثيف الصورة الشعرية :**

فلنتمعن في هذه الصورة : " **أشيخ من ألم ..** " **(32) :** يستعيرها ليصف بها حاله الشديدة الألم في لحظتها لتأتي صورة تختزن عمراً بأكمله حتى الشيخوخة و لكن مم يشيخ ؟ إنه من ألم يمزقه على أمته و وضعها المزري ..

أيضاً " **ما الذي يجعلني أغلي كقدر** " **(33 )**:استعار صورة غليان القدر بكل ما يثقلها من حرارة و تميز و ارتجاج للقدر نتيجة الغليان ليسبلها على نفسه المتميزة غيظاً و غيرة و ربما حقداً على غريمه الذي بات يقاسمه حب المرأة ذاتها ..

" **ضارياً كان كبدر ..**" **(34)**: فهو يصف الجمال المشهور للنبي يوسف عليه السلام بأنه ضار فالصفة ضار غالباً ما تأتي للقوة و الشراسة و العنف معاً و غالباً ما تطلق لوحوش بعينها لكنه استعارها كصفة فقط للبدر تحمل ما تحمله من معان مفرقة في الأشياء الثلاثة المذكورة للإمعان في تحميل جمال النبي يوسف أضعافاً مضاعفة مما يحمله الجمال المعروف لا بل و الخارق المألوف للخيال و ليعطي صورة الجمال حركية فغدت وثابة في خيال المتلقي شديدة الخصوصية .و الذكاء ..

" **عيناه قطيع من ثعالب ..**" (35) : و هنا جعل الصورة الشعرية تختزن طاقة هائلة من الحركية و المعنى بالوقت نفسه .. فالعينان و هما اثنتان قطيع أي مجموعة كبيرة من الكائنات التي هي هنا ثعالب و الثعالب لا تذكر إلا لتدل على الخبث و المكر و المراوغة فأية عينين هاتين للمشبه ..! و أي مشبه ذاك الذي يحمل عينين كهاتين ..؟!

**ثالثاً : الصورة الذكية و اللغة الماكرة :**

و هذا يتجلى في الأمثلة التالية : " **فكيف سأنفق هذا الفواد ..**" (36) : فالفؤاد كالنقود و سينفقها و هو بالحقيقة يقصد كيف سيقضي عمره و أين سيوزع هذا الفواد ..

كذلك " **جرثومة الشك ..**" **كأمير صريع ..**"**أرنب الثلج المراوغ " فؤاد الصبح ..**" **قوست ظهر قلبي السنون ..**"

أما اللغة الماكرة فقد حصرت أمثلة عنها تمثيلاً لا حصراً بما يلي : " **عصفور خبيث ..**" ( 37) "**أمكر من نبي كاذب قلبي ..**" (38) "**كما جمعت مطلقة حوائجها ..**" (39) "**الفاقة الحسناء ..**" (40) "**إن قلبك طافح - يا حلو - بالأحقاد ..**" (41) "**فوادك حصالة للأماني ..**" (42) فأين المكر و المراوغة ؟ إنها في استعماله المفردات المتضادة معنىً و لغةً في صورة واحدة ليركب منها صوراً شتى تتداخل فيها معانٍ متعددة فمثلاً النبي حكماً و عرفاً لا يكون كاذباً ! فكيف إذا كان الموصوف و هو النبي و الذي يوصف به القلب " الكاذب " بأنه شديد المكر .. إنه استعمال للغة و المفردة فريد ماكر مخاتل يترك القارئ مذهولاً مشتتاً مندهشاً.

إضافة لهذا و ذاك يبدو جلياً تأثر الشاعر بمفردات القرآن الكريم و التوراة و تظهر في ثنايا هذا كله الروح الأسطورية التي تشرّبها من كتب التراث و الأسطورة و أسوق على ذلك الأمثلة التالية بالترتيب : " **ثم نتلو سورة المرأة : سبحان التي أسرت بقلبينا ..** "(43)" **قاب أمنيتين**"(44) **المتزمل بالخمر ..**" (45) "**تنتبذ ركناً قصياً ..**" (46) "**تخضبت بكلام عيسى ..**" (47) "**منذ أنزلها و علمَ بالقلم ..**" (48 )"**سأتيها إلى جنات عدن ..**" (49)" **كعراف المجوس** "(50) **كف متى ..**" (51)"**طقس وثني** ( 52)- **لعنة وثنية** " (53)"**ربة من رخام** " (54)" **كاهنة لمعابد عشتار ..**" (55) "**فتخرج مثل أجمل ربة بحرية ..**" (56)" **أخرج حورية الماء من غابة الحور ..**" (57) "**مثل كهل بابلي في يدي عشتار ..**" (58)"**قلبي معبد طائفة بائدة ..**"(59)"**و تروي القصائد جنية من لهيب و نور**"(60)

و الشاعر يترف قصائده بالحكايا بما يمتلكه من طاقة سرد و قدرة على خلق حكايا ينسجها من خياله تكاد لا تخلو منها قصيدة مثل " **سيعود ثانية** " (61)"**لا شيء يعنيني** "(62)" **الثلاثون** (63)" **مشاهد فلسطينية** "(64)" **روائح** " (65)"**زائرة** " (66)" **نافذة** " ... (67) " **حكاية** ".. (68)

و قد تنوعت قصائد الشاعر بين القصيدة القصيرة جداً و القصيدة الحكاية و القصائد المطولة التي حملها الشاعر قضايا الوجود و الهموم الإنسانية و الوطنية ..

**ثالثاً : تناول جديد جرئ لشخصيات و مواقف دينية و تاريخية و تراثية :**

و لعل من المؤاتي الآن ذكر السبب المباشر لإقدامي على تناول تجربة هذا الشاعر ألا و هو وجود ملامح لمشروع تجديدي في الخطاب الفكري يحمِّلهُ الشعر ، هذا المشروع هو إحياؤه لشخصيات دينية و تراثية و تاريخية و أدبية من التراث العربي و العالمي في قصيدة قناع و لكن ليتناولها بصورة على غير ما ألفت و عرفت بها و ارتسمت و ترسخت في الذاكرة الجمعية للمتلقي

على أنها من المقدسات التي لا يمكن اختراقها أو المساس بها ، فقد عاد الشاعر إلى كتب التوراة و القرآن و استلهم شخصيات معروفة منها مثل شخصية عيسو ابن النبي اسحق و الذي جعله الشاعر ينتقد أباه النبي في تفضيله أخاه اسحق عليه حتى و إن كانت مشيئة الرب لا بل و لينعته بالظلم و قلة البصيرة .. **(69)**

أيضاً جعل زوجة لوط تجاهر بالفجور و الفسق و بعدم الندم على ما فعلت حتى و لو تحولت كما أنذرت إلى عمود ملح ..! **(70)**

كذلك تناول قصة النبي يوسف عليه السلام و إغواء زليخة امرأة العزيز له و هو يصورها حسبما جاء في القرآن حيث حاولت مراودته و إغواءه لكن الشاعر بالوقت نفسه أظهر النبي يوسف بشراً عادياً من لحم و دم يتأثر بالإغواء و يجعله يظهر مشاعره و رغبته حتى و إن خفية و في جنح الظلام ..على غير ما يؤكده الكتاب الكريم من عصمته و قدسيته في الأمور كلها.. **(71)**

في " صرخة يهوذا " يحاول إظهار يهوذا الواشي بمكان السيد المسيح عليه السلام المرتشي لفعل ذلك ، نادماً لا بل و يخاطب الرب و يعارضه لأنه اختاره لهذا الفعل الدنئ دون سواه.**(72)**

هذا هو جوهر النزعة التجديدية عند هذا الشاعر فهو يخترق التابوهات المقدسة و لا يقبل أي شكل من أشكال العبودية و الارتهان الفكري ، فالفكر و العقل مطلقان حران و لا شيئ عنده يصل لمرتبة الكمال سوى الرب الذي أقام علاقته معه بدون أية وسائط، مباشرة و بشكل واضح وصادق .. أما ما عدا ذلك فهو قابل لكسر نمطيته و تغيير ثوابته ..

كذلك يأتي تناوله للأشياء و الجمادات مشفوعاً بقول مأثور عن ابن عربي " إن في الأشياء أرواح محبوسة يحررها الشعر .." ليطرق باباً في الشعر قل طارقوه و يحمله فكراً و روحاً و موقفاً ..

و بالفعل حاول تقمص أرواح أشياء مثل " **المحبرة – الصندوق - المقعد - الحذاء – الفزاعة - النافذة - البيت ..." (73)** و تقويلها ما تريد فيما لو كانت كائناً حياً يستطيع القول و يفكر بطريقتها و يجعلها تعقل و تغضب و تحزن .و تفرح ! .و قد نجح في هذا إلى حد كبير..

بقي القول : إن تجربة الشاعر ثائر زين الدين إنما تنم عن موهبة أغناها و صقلها بثقافة و اطلاع واسعين و مخزون ثر من القراءات المتنوعة الفلسفية و الأدبية و التاريخية و التراثية و العالمية طبعت هذه التجربة الشعرية بطابع فلسفي تأملي روحي إنساني و لعل ما أسبغ عليها نوعاً من لبوس خاص شفيف تأثره بالأدب الروسي روحاً لا نصاً و تشربه لموارده الأمر الذي أضفى خصوصية تشهد له بالتميز لتبقى تجربته هذه إحدى أهم التجارب الشعرية المعاصرة التي تمهد لنظرة جديدة في الحياة و الشعر..

* * *

**المصادر هي مجموعات الشاعر الشعرية :**

**من أناشيد السفر المنسي : صادر عن وزارة الثقافة 1998 ط1، دار الحوار 2010 ط2**

**في هزيم الريح :وزارة الثقافة 2003**

**سيدة الفراشات : اتحاد الكتاب العرب 2009**

- **بنية القصيدة العربية المتكاملة ../ د. خليل الموسى / : اتحاد الكتاب العرب 2003**
- **حوارات و مقالات الشاعر العربي أدونيس**

- **القرآن الكريم – العهد القديم – العهد الجديد**

**الهوامش و الحواشي :**

(1) أناشيد السفر المنسي ص 5
(2) أناشيد السفر المنسي ص 9
(3) أناشيد السفر المنسي ص 6
(4) أناشيد السفر المنسي ص 7
(5) في هزيم الريح ص 95
(6) في هزيم الريح ص 112
(7) بنية القصيدة العربية المتكاملة ص 156
(8) في هزيم الريح ص 4 -5
(9) أناشيد السفر المنسي ص 15
(10) أناشيد السفر المنسي ص 41
(11) لما يجئ بعد المساء ص 78 -79
(12) سيدة الفراشات ص 8
(13) في هزيم الريح ص 26
(14) أناشيد السفر المنسي ص 23
(15) سيدة الفراشات ص 40 -50 -30
(16) في هزيم الريح ص 13
(17) سيدة الفراشات ص 54
(18) سيدة الفراشات ص 41 -42
(19) سيدة الفراشات ص 33
(20) سيدة الفراشات ص 35
(21) أناشيد السفر المنسي ص 14
(22) أناشيد السفر المنسي ص 18
(23) أناشيد السفر المنسي ص 11
(24) أناشيد السفر المنسي ص 19 -20
(25) أناشيد السفر المنسي ص 110
(26) سيدة الفراشات ص 8
(27) أناشيد السفر المنسي ص 25
(28) في هزيم الريح ص 27
(29) في هزيم الريح ص 48
(30) سيدة الفراشات ص 89
(31) أناشيد السفر المنسي ص 53
(32) أناشيد السفر المنسي ص 18
(33) سيدة الفراشات ص 119
(34) أناشيد السفر المنسي ص 109
(35) في هزيم الريح ص 86
(36) أناشيد السفر المنسي ص 53
(37) أناشيد السفر المنسي ص 35
(38) أناشيد السفر المنسي ص 73
(39) أناشيد السفر المنسي ص 41
(40) في هزيم الريح ص93
(41) أناشيد السفر المنسي ص 117
(42) أناشيد السفر المنسي ص 37
(43) سيدة الفراشات ص 122
(44) أناشيد السفر المنسي ص 25
(45) في هزيم الريح ص 23
(46) سيدة الفراشات ص 121
(47) في هزيم الريح ص 75
(48) في هزيم الريح ص 75
(49) أناشيد السفر المنسي ص 31
(50) أناشيد السفر المنسي ص 78
(51) في هزيم الريح ص 75
(52) أناشيد السفر المنسي ص 20
(53) أناشيد السفر المنسي ص 14
(54) سيدة الفراشات ص 111
(55) أناشيد السفر المنسي ص 39
(56) أناشيد السفر المنسي ص 74
(57) في هزيم الريح ص 48
(58) سيدة الفراشات ص 122
(59) سيدة الفراشات ص 90

(60) أناشيد السفر المنسي ص 81
(61) أناشيد السفر المنسي ص 23
(62) أناشيد السفر المنسي ص 67
(63) أناشيد السفر المنسي ص 53
(64) في هزيم الريح ص 114
(65) سيدة الفراشات ص 11
(66) أناشيد السفر المنسي ص 79
(67) أناشيد السفر المنسي ص 77
(68) أناشيد السفر المنسي ص 33
(69) أناشيد السفر المنسي ص 91
(70) أناشيد السفر المنسي ص 101
(71) أناشيد السفر المنسي ص 109
(72) في هزيم الريح ص 91
(73) أناشيد السفر المنسي ص 61 -80

□□